中央研究院近代史研究所集刊
第92期（民國105年6月），1-54
©中央研究院近代史研究所

清代初中期作為產業的蘇州版畫與其商業面向*

王正華**

摘　要

蘇州單張版畫盛行於清代康雍乾三朝，記載於乾隆初年《吳縣志》中，為地方特產。蘇州版畫可依主題內容、尺寸大小與品質高低區分多種，現今留存至少數百張，可見當時產業發達之盛。以往研究蘇州版畫多自內容或形式出發，且專注於少數幾張或一類版畫，無法見到整體版畫生產之勢。本文將蘇州版畫定為蘇州城市所生產的藝術商品之一，觀察蘇州版畫的商業面向，此為版畫史研究少見的角度，也能一窺蘇州地方產業的特色，更可藉以探究當時藝術類文化商品的市場發展與消費區隔。本文自蘇州版畫的生產時間與地點入手，討論產業的發展與商業策略，最後並以行銷與消費為主題，統合前面的討論。由於相關文獻記載不多，本文透過對於版畫本身的分析，觀察版畫所透露出的製作、出版與行銷訊息。本文的議題與分析方法，希望提供學界對於中下層文化商品研究新的分析角度與方法。再者，由於眾多蘇州版畫運用西洋透視與陰影法，本文雖非以中歐藝術交流為中心的研究，也觸及蘇州版畫的西洋風格及其來源問題，並指出蘇州版畫在歐洲的收藏狀況。

關鍵詞：蘇州版畫、藝術與商業、蘇州藝術產業、中歐藝術交流

---

* 本文的完成得力於許多機構與學者的協助，尤其謝謝科技部的計畫補助，以及廣島海の見える杜美術館、神戶市立美術館、町田市立國際版畫美術館、奈良大和文華館、大英博物館、德勒斯登邦立美術館銅版畫典藏室（Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden）與中國版畫專家馮德堡（Christer von der Burg）等收藏單位、個人允許閱覽及出版藏品。另外，本文曾在三個研討會上報告，非常感謝與會學者的提問。最後，感謝馮德堡、林麗江與馬孟晶的意見。
收稿日期：2014年1月16日，通過刊登日期：2016年1月15日。

** 中央研究院近代史研究所副研究員

一、框構「蘇州版畫」

早在十八世紀之前，在出版業蓬勃發展的晚明時期，江南名城蘇州已與南京、杭州等地並列出版中心，甚至以講究品質聞名。然而，若就附有圖像的印刷品而言，蘇州並不出色；此種最令研究者艷稱的出版類別，如有著豐富圖像的戲曲小說等，南京、杭州與湖州的表現，反而凌駕於蘇州之上，蘇州僅以「畫譜」類書籍與之頡頏。總言之，晚明蘇州圖像化現象並不如其他版刻中心，[1]在當時諸種版畫書籍百花齊放的時代，蘇州在繪畫上的成就並未直接反映在版刻插圖上。

此種現象至清代初中期有所轉變，「蘇州版畫」成爲中國版畫史中輝煌的一章。然而，蘇州版畫並非以插圖見長，反而是單張版畫的生產，在十七世紀中晚期即見發展，到十八世紀更爲突出，無論在形式或內容的變化上，均遠超前代同類產品。反觀晚明無所不見的書籍插圖，到了清代，精彩絕倫的成品已消失。在此一迥異於晚明的大環境中，清代初中期出版文化中的圖像化與視覺性現象雖未如前代般蔚爲波瀾，蘇州單張版畫在商業上的成功，仍標示著版畫出品的新時代來臨。清代版畫以單張版畫爲勝，從蘇州到天津楊柳青、山東濰坊、河北武強、四川綿竹等地，蘇州可說位於先端。單張版畫不再如書籍版畫般依存文本而存在，具有獨立的地位，其生產與書籍版畫似乎有著不同的發展途徑。書籍版畫可置於出版文化中觀察，而單張版畫又如何？

單張版畫的歷史源遠流長，早期或爲簡單的門神、春牛圖等年節用品，張貼後容易破損，年節過後，隨即丟棄，現存確定爲清代之前的單張版畫很少。最早的例證爲金代山西平陽所製造的 2 張版畫，題材分別爲四美人與關羽。清代之前的單張版畫在風格與內容上多屬簡單，功能性與民俗性強烈，很難與晚

1　關於蘇州書籍出版的歷史，見周新月，《蘇州桃花塢年畫》（南京：江蘇人民出版社，2009），頁 27-39。

明精采煥發的書籍版畫相提並論。這些單張版畫無法與書籍出版並置合觀，反而與祭祀中所用的紙馬等印刷品類似，或許出自同類作坊。

相對於學界對於晚明各式書籍版畫的興趣，已累積重要的成果，單張版畫的研究相形不足。研究民俗藝術的學者，以「年畫」的角度討論單張版畫的內容與使用，包括吉祥意味與年節氣氛。[2]前此的研究雖然奠定單張版畫與民間社會的關係，也點明單張版畫作爲年節裝飾品，有著避邪與吉慶的意味，但因爲「年畫」的定位、版畫題材的有限與品質的低下，這些研究難以進入主流藝術史。

在單張版畫留存不多、研究不足的狀況下，蘇州版畫有如海上初升的太陽般忽然從中國版畫傳統中亮眼躍起，多種形制與尺寸兼有，風格與題材多變，版刻技巧與商業手法成熟，實令人好奇。目前所知存世者超過 300 張，多數在日本，而歐洲各國如英、法、德等地，也有若干收藏。[3]現存蘇州版畫在數目上的優勢，讓我們得以分析自十七世紀中期以來蘇州版畫的發展狀況，也觀察到十八世紀蘇州版畫的豐富度與複雜度。

本文奠立於對現存蘇州版畫形制、風格與品質的全面觀察，輔以文獻資料，將蘇州版畫視爲產業，統合以往對於該版畫個別問題的研究，從其全體合觀，討論生產與銷售等商業面向。除釐清版畫生產地與年代，也企圖爲該產業的發展描繪出梗概，尤其是自初期至盛期的走向。最後並以行銷與消費爲主題，討論蘇州版畫作爲底層圖像類藝術商品的定位。此一定位顯示當時出現新興的藝術市場，以版畫滿足不一定有能力購買卷軸繪畫的消費者，這些消費者企望爲生活增添裝飾或有餘裕欣賞圖像。作爲清代中期之後所流行的單張版畫之先聲，蘇州版畫有其藝術史與文化史的意義。

---

2 例如，王樹村主編，《中國年畫發展史》（天津：天津人民美術出版社，2005）。

3 300 張的估計係根據筆者目前所知，馮德堡也認爲該數字可以接受，但爲保守的估計。美國的收藏狀況不詳，目前所知有二。哈佛大學的沙可樂博物館（Arthur M. Sackler Museum of Art）存有 1 張十八世紀蘇州版畫，主題爲「西廂記」，另波士頓美術館（Museum of Fine Arts, Boston）藏有 1 張《唐宋殿閣》。更多的發現有待於日後。

以題材區分，蘇州版畫約可分爲五類，幾乎包括歷來流傳的所有畫類。第一類以花鳥主題爲大宗，各式折枝花獨自綻放，或與鳥蝶並舞，另有花卉博古題材，桌案上瓶花與古玩等物並置。這類版畫因爲其上多有丁亮先（少數丁應宗）的題名，學者目前稱之爲「丁氏版畫」（Ding Prints）（附圖 1）。此類版畫用色明亮，品質高超，時見題詩。有些運用拱花技術，增添畫面高低立體感。

第二類爲敘事題材，包括西廂記、歌謠與民間故事如二十四孝、寒山拾得、牛郎織女、今古奇觀等，尺寸與品質不一，應出自不同作坊，時間上也橫跨清代初中期（附圖 2）。其中一種可隨一年四季歲月流逝而張貼替換，一系列 4 張，每張涵蓋 3 個月，1 月 1 歌謠配上故事圖繪，3 個故事拼湊成單幅版畫。此種版畫雖然品質平平，但丁亮先作坊亦見出版。另外一種尺寸較小（長寬各 29 公分左右），收藏於大英博物館，以深淺藍色爲主調，姑且名之爲「藍色系列」。主題爲流傳甚廣的民間故事，例如李白奉唐玄宗之命，於金鑾殿前賦詩等等（附圖 3）。

第三類蘇州版畫繼承傳統的仕女畫題材，表現深閨女性各種活動，包括盪鞦韆、讀書、寫字、下棋等（附圖 4）。多數爲室內景象，也可見庭園景緻。這些仕女多有婢女作陪，男童也常見。此類版畫多半可見歐洲透視法中的陰影畫法，窗稜區隔或仕女衣褶採用銅版畫的線條交叉法（cross-hatching），企圖製造陰影效果。此類版畫多半不見題詩，品質高低不一，尺寸也見多種。

第四類可稱爲樓閣人物，將人物置於具有透視畫法的樓閣內外，更外層或以山水爲背景（附圖 5）。山水有時指向西湖風景，例如繪出蘇堤。人物或爲男性，或爲仕女，或爲男童，顯現家庭和樂、節慶歡樂或百子吉祥之景象。樓閣相較於晚明戲曲小說版畫中的界畫，更顯複雜，常見層層相連之建築與庭園，富貴人家氣息濃厚。此類版畫運用歐洲透視法比第三類更爲清楚，消失點或爲畫面中央，或爲右上方畫幅之外。由於透視法的運用，此類版畫可以表現複雜的連棟建築與空間組合，既有前景明晰的主建築空間，也有往後延伸的深入效果。

最後一類的蘇州版畫以具體地景爲主，描寫西湖、金陵、蘇州城內外或長江中金山江天寺的景觀，或多或少以實景爲根據（附圖 6）。此類版畫多半尺幅較大，類似繪畫作品中的立軸形制，高度自 80 公分到 120 公分，寬 50 公分至 60 公分左右。上述樓閣人物類版畫已見西湖地標，第五類版畫中最大宗就是西湖十景、西湖佳景、白堤全景等題名的山水景緻，或有人物點綴。以蘇州爲描繪對象的版畫較爲複雜，目前所見包括蘇州城內外著名的景點，如山塘、虎丘、閶門、胥門與萬年橋等。這類版畫常見題詩，企圖以地景結合節慶活動、市井繁榮及政府施政等主題，表現豐富的內涵。此外，多半也運用透視法，呈現俯瞰全景式的效果。

如此大量且豐富的蘇州版畫在學界早就引起注目，歷來的研究除了介紹性質之外，討論的議題大致分爲四點。一來關注蘇州版畫中的歐洲風格，包括透視與陰影法。二來討論蘇州版畫與清代宮廷繪畫的關係，包括山水與仕女畫。第三研究蘇州版畫與蘇州城市有關的圖像，或分析其中所表現的商業文化，或探究這些圖像如何形塑城市地標。第四點議題集中於蘇州版畫可能的消費者，或據畫面主題推測爲蘇州中層商人，或據西洋風格與輸日狀況推想該類版畫的主要市場在於日本。以下分別說明。

早在二次大戰之前，日本學者已注意到蘇州版畫中的歐洲風格。[4]日本明治維新之後，對於自己傳統中與歐洲有關的文化元素相當注重，關於「蘭學」與「蘭畫」的研究隨之興起，蘇州版畫在此時也被視爲日本傳統中與歐洲有關的一部份。在日本學術傳統中，只要提到江戶時期日本圖繪與歐洲風格的關係，蘇州版畫多少占有篇幅。然而，除了提出透視與陰影法（例如：學習銅版畫的 cross-hatching）外，卻不見更進一步對於蘇州版畫歐洲風格的討論。直到 1990 年代初期，由於神戶市立博物館岡泰正、數學史家橫地清與專研中國版畫的專家小林宏光等人的研究，日本關於蘇州版畫與歐洲風格的討論才有所進展。

4 〔日〕青山新、美術研究所編，《支那古版画図録》（東京：大塚巧藝社、美術懇話会，1932）；〔日〕黒田源次，《西洋の影響を受けたる日本画》（京都：中外出版株式會社，1924）。

岡泰正研究日本的「浮繪」與「眼鏡繪」，發現這些作品透過蘇州版畫學習歐洲風格。他的研究觸及日本收藏的蘇州版畫及歐洲銅版畫，並進一步釐清一批產地不確定之中國西洋風版畫的來由。[5]橫地清以幾幅蘇州與楊柳青版畫爲例，說明歐洲透視法在中國民間的運用，可以看出各種版畫所用的透視法不盡相同，與歐洲透視法的關聯也不同。[6]小林宏光的研究論及蘇州版畫的透視法，引用年希堯的《視學》，討論蘇州版畫與清宮透視法的關係。[7]另外，町田市立國際版畫美術館的展覽圖錄將明末至清代中期具有「洋風」的版畫收於一書，雖未集中於蘇州版畫，但對近代早期中國繪畫與版畫中的歐洲風格提供普遍的認識。[8]

小林宏光的論文認爲蘇州版畫中的歐洲風格來自清代宮廷，此點有待商榷，容後再論，但關於蘇州版畫與清代宮廷繪畫的關係確實值得討論。早在1970年代初期，古原宏伸的論文以蘇州版畫中的《棧道積雪圖》爲討論中心，相當精彩地舉出該版畫構圖的形成，並與清代宮廷繪畫比較。[9]馬雅貞以徐揚《盛世滋生圖》爲中心的研究，也提及蘇州版畫與宮廷繪畫的關係，尤其是宮廷畫家如徐揚在其中所扮演的角色。[10]高居翰（James Cahill）在其新出版以十八世紀仕女畫爲焦點的專書中，提到蘇州版畫中的歐洲風格，並將其中的仕女

5 〔日〕岡泰正，《めがね絵新考：浮世絵師たちがのぞいた西洋》（東京：筑摩書房，1992）；岡泰正，《異国絵の冒險：近世日本美術に見える情報と幻想》（神戶：神戶市立美術館，2001）。

6 〔日〕橫地清，《遠近法で見る浮世絵：政信・応挙から江漢・広重まで》（東京：三省堂，1995）。

7 Hiromitsu Kobayashi, “Suzhou Prints and Western Perspective: The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court, and Dissemination of Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth Century Chinese Society through Woodblock Prints,” in John W. O’Malley, S. J., et al., *The Jesuit II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), pp. 262-286.

8 〔日〕青木茂、小林宏光編，《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画·版画·挿絵本》（町田：町田市立国際版画美術館，1995）。

9 〔日〕古原宏伸，〈棧道積雪図の二三の問題——蘇州版画の構図法〉，《大和文華》，期58（1973年8月），頁9-23。

10 馬雅貞，〈中介於地方與中央之間：《盛世滋生圖》的雙重性格〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，期24（2008年3月），頁259-322。

題材作品與當時江南和北京地區流行的美女畫連結觀看。[11]高居翰的重點不在蘇州版畫，但其研究除了進一步探究江南畫風與北京宮廷的關係外，更點出蘇州版畫等爲民間流行的商業化藝術品，而十八世紀中國民間其實並不缺乏這類藝術的買賣。

筆者前此關於乾隆朝蘇州城市圖像的論文也提及蘇州版畫，集中於探討若干版畫對於蘇州城的描繪與地景形塑，尤其是地標的建立。[12]該文並引用日本學者永積洋子所翻譯的中國輸入日本貿易品目錄，證明中國單張版畫曾於十八世紀中後期大量進入日本，總數甚至高達 10 萬件以上。衡諸當時中國版畫的發行狀況與對日貿易港口等因素，其中最大宗應是蘇州版畫。

馬雅貞的另篇論文討論蘇州版畫與當地商業文化的關係，包括商業區域與活動的描寫，以及版畫內容顯示商人社群的贊助與反映商人的心理慾望。[13]該文將蘇州版畫研究的重心從風格形式轉向內容意義，從外銷日本轉向蘇州當地，並且辨識出若干版畫所描繪的地點與活動，導向商業文化議題，有其貢獻。然而，該文所辨識的版畫內容並非全無疑義；再者，將版畫所描繪的地景及活動，與文獻記載中活躍於該地的商人或參與該活動的商人連結，進一步認爲版畫的消費立基於這些商人，也就是該文所言之蘇州客商或當地中間商人，或有論斷過多之嫌。雖然該文強調折射出商人心理慾望的蘇州版畫，也爲一般民眾或「浸淫於蘇州商業文化的城市居民」所歡迎，因此蘇州版畫的消費者並非侷限於商人，但論文主體在於討論蘇州商人社群與蘇州版畫生產及消費的關係。

張燁的專書全面地探究蘇州西洋風版畫，包括其題材內容、風格特色與市場範圍，最有貢獻之處在於對洋風版畫的製作技術與細部風格有詳細的討論。[14]該書排除蘇州洋風版畫爲國內市場所生產的可能性，雖然提及若干收藏

11 James Cahill, *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China* (Berkeley: University of California Press, 2010), chapter 3.

12 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所研究集刊》，期 50（2005 年 12 月），頁 115-184。

13 馬雅貞，〈商人社群與地方社會的交融——從清代蘇州版畫看地方商業文化〉，《漢學研究》，卷 28 期 2（2010 年 6 月），頁 87-126。

14 張燁，《洋風姑蘇版研究》（北京：文物出版社，2012）。

於歐洲的該類版畫，但仍認爲蘇州洋風版畫專爲外銷日本而製作，強調幕府或大名的訂購。

本文因爲處理蘇州版畫的生產與行銷，必須先加以釐清上述兩論著所論蘇州版畫消費者的問題。蘇州版畫歌頌商業區域與繁華市井確爲實情，但應視爲其時其地值得入畫之特色，一如蘇州版畫中常見的名勝古蹟或昇平意象，皆爲當地重要的景象。蘇州版畫描繪廣聚人氣的地點與活動，用來吸引任何對此種城市景觀有興趣的買者，並未以商人爲主要目標。以商業生產與行銷的通則觀之，商品所欲吸引的購買對象想必不侷限於其內容所直接牽涉的某一群人。再者，一如上述，蘇州版畫類型多種，品質多樣，版刻技術高低有別，價格應也如此，無法以幾張版畫概括全局。即使專以洋風版畫而言，也有各式各樣的製品，並非只見張燁書中所強調的大型版畫。該書據以推斷蘇州洋風版畫不爲中國本地市場製作的理由過於牽強，無視清代初中期中國民間對於西洋風的喜好，也忽略大型洋風版畫上常見的長篇題詩等本地風格因素。對於歐洲收藏的蘇州洋風版畫，該書並未詳細討論，卻斷定早期傳到歐洲的蘇州版畫並不是透過商業管道，因此蘇州版畫的市場不包括歐洲。對於這些論斷的相關討論，詳見下文。

除了上述四個議題的相關論著外，蘇州版畫的研究尚見其餘成果，也有其貢獻。[15]事實上，本文以全觀綜合的視角觀察蘇州版畫的生產與行銷，端賴前人研究提供版畫的基本資料，以便更進一步的分析與討論，以上的評論並未否定前人研究的價值。蘇州版畫或許因爲是底層藝術商品，不受掌控文字利器的文士階層青睞，今日關於蘇州版畫的直接文字資料相當缺乏，必須盡力搜尋，才能結合周邊文獻與版畫本身的蛛絲馬跡，進行推敲。本文看似處理五種類型的蘇州版畫，過於龐大，但環繞著同一關心點，並不全面性的討論所有版畫。

15　例如：周新月，《蘇州桃花塢年畫》；徐文琴，〈清朝蘇州單幅《西廂記》版畫之研究：以十八世紀洋風版畫〈全本西廂記圖〉爲主〉，《史物論壇》，期 18（2014 年 6 月），頁 5-62。

二、生產地點與製作年代

中國傳統民間版畫多半因留存不多，相關資料稀少，準確的時空座標難以建立。蘇州版畫因為現存作品較多，輔以周邊文字資料，大致可描繪出其時空梗概。版畫本身爲最直接的資料，其上或有題字，有如畫家跋語與題款，左右下緣有時可見作坊或商號相關標記，如某人發行（發客、藏板）等。

蘇州版畫之所以能確定爲蘇州所製，因爲各種類型或多或少都有題款或標記提到「姑蘇」、「吳門」、「金閶」等地名。有些底稿畫家來自杭州，如題款「錢江」的丁允泰與「錢塘」的丁應宗，但前者 3 幅作品皆爲「姑蘇丁來軒」所印售，後者題記自言寫於「吳門」。[16]

再者，版畫上的題記也提及「桃花塢」、「北寺前」、「史家巷」與「閶門內」。「桃花塢」題記在蘇州版畫中很普遍，應是版畫主要生產區域，其餘三個地點僅見一張版畫。「北寺前」可見呂雲臺製《今古奇觀》；[17]「史家巷」見於管瑞玉所製《阿房宮圖》，上有管聯（號玉峰）題款（附圖 7）。《山塘普濟橋中秋夜月》上的商號題名依稀可見「閶門內」三字，而「丁氏版畫」中丁亮先的簽名往往提及「金閶」二字。丁亮先爲長洲人，[18]而「金閶」位於吳縣，「丁氏版畫」中的「金閶」或許指的是生產地，可見閶門內應有蘇州版畫的生產。桃花塢位於蘇州城內最繁華的閶門內大街北方，北寺比之微偏東邊，

16 丁允泰與丁來軒合作的蘇州版畫今存應有 3 幅，兩幅在德國德勒斯登邦立美術館銅版畫典藏室（Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden），1 幅在廣島海の見える杜美術館。前者兩幅應爲一套，其一題名「信天翁允泰之筆」，後者題名「錢江丁允泰寫」，應爲同一人。另據研究，原來慕尼黑邦立版畫收藏館（Staatliche Graphischen Sammlungen München）也有，但毀於二戰戰火。關於德國收藏的研究，見 Herbert Butz, "Zimelien der populären chinesischen Druckgraphik. Holzschnitte des 17. Und 18. Jahrhunderts aus Suzhou im Kupferstich-Kabinett in Dresden und im Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin," in *Mitteilungen*, Nr. 13 (Oktober 1995), pp. 28-41。題有「丁應宗」簽名的版畫很多，除了「丁氏版畫」外，還有 1 幅西湖十景的大型版畫，收藏於海の見える杜美術館。

17 見 Herbert Butz, "Zimelien der populären chinesischen Druckgraphik," *Mitteilungen*, Nr. 13, p. 34.

18 吳旻、韓琦編校，《歐洲所藏雍正乾隆朝天主教文獻匯編》（上海：上海人民出版社，2008），頁 198。

兩地相鄰。史家巷更在北寺的東南方，距離閶門大街較遠，在北寺與元妙觀之間（附圖 8）。北寺與元妙觀同爲蘇州城內新春時節的游歡地，[19]聞名的北寺塔與南寺塔爲蘇州雙塔地標。前者可見蘇州版畫《三百六十行》，後者可見宮廷畫家徐揚的《盛世滋生圖》。在這些題記中，未曾見到某些學者所稱之「山塘」或「虎丘」的地名，而文字記載更確認蘇州版畫的生產地集中於蘇州城內。[20]

乾隆初年《吳縣志》關於蘇州地方特產的記載，以材質區分手工業產品，所有與紙相關的物產歸於「楮造之類」。[21]與本文有關者多種，傳統書畫形制皆在內，包括扇面、冊葉、立軸與手卷，指的多是材質本身，並未包括其上書畫家的創作。另有門神、佛馬（即紙馬）與畫張三種物產；「門神」與「佛馬」皆爲風格較爲簡單的圖像，[22]功能性清楚。「門神」條下解釋爲「彩畫五色，多寫溫、岳二神之像，遠方客多販去」。再據嘉慶、道光年間顧祿的《清嘉錄》，「門神」類的生產集中於桃花塢與北寺一帶。[23]「畫張」條下有文「大小不一，或畫人物，或畫山水，筆畫者貴，印版者賤」，可見此種以「張」爲單位販賣的藝術商品，橫跨繪畫與版畫，繪畫價格比版畫高。再據顧祿《桐橋倚棹錄》，繪畫商品產於山塘畫鋪，尺寸大小皆有，工筆寫意俱全，題材也是多種多樣，涵蓋道教神祇、山水花鳥、人物故事、與美人仕女等。[24]這些繪畫的價格低廉，省去複雜的技巧與裝裱，買者多爲外來遊客、公館行臺與酒肆茶坊，

19 沈朝初，〈憶江南〉，收入氏著《洪崖詞》，見張宏生編，《清詞珍本叢刊》（南京：鳳凰出版社，2007），冊 9，頁 309。

20 例如：王樹村，〈蘇州桃花塢木版年畫概述〉，收入江蘇古籍出版社編，《蘇州桃花塢木版年畫》（南京：江蘇古籍出版社，1991），頁 11。

21 姜順蛟等修，施謙等纂，《（乾隆）吳縣志》〔清乾隆十年（1745）刻本，上海圖書館藏〕，卷 23，頁 20 上-20 下。

22 大英博物館有兩張門神版畫，或許來自十八世紀蘇州，但僅見黃、紅、藍三色。見 Clarissa von Spee, ed., *The Printed Image in China: From the 8th to the 21st Centuries* (London: The British Museum Press, 2010), pp. 96-97.

23 顧祿，《清嘉錄》（南京：江蘇古籍出版社，1999），頁 233。此條資料言及門神「今其市在北寺、桃花塢一帶」，並未直指生產地。然而，版畫的生產商與銷售商往往合一，銷售地極有可能也是生產地。詳見後文。

24 顧祿，《桐橋倚棹錄》（上海：上海古籍出版社，1980），頁 150-151。

私人、公務與公共空間皆可利用其價廉與即時性。根據同一記載，版畫產地在桃花塢與北寺前。

以上資料顯示蘇州在清代盛產較爲廉價並以視覺觀看爲主的藝術商品，包括繪畫與版畫，大量生產，蔚爲特色。繪畫與版畫各有其群聚地，不相混淆。版畫種類繁多，雖有與繪畫相似者，也有較爲簡單的門神類。整體而言，版畫價格比商業性的繪畫更便宜，甚至可用「賤」字形容。

目前確定最早的蘇州版畫爲康熙初年王君甫所製，現存有 4 張，皆爲敘事內容，分別爲《三藏西天取經》、《二十八宿鬧昆陽》、《沈萬三聚寶盆》與《萬國來朝》（附圖 9），尺寸大小類似，約爲 39 公分 x 60 公分。[25]4 張版畫上皆不見年款，但同樣爲姑蘇王君甫所印製的地圖《大明九邊萬國人跡路程全圖》，其上有康熙二年（1663）的年款。[26]

如果王君甫的時間爲順治晚期到康熙初期，與上述 4 張版畫相仿的其他作坊所生產的版畫，或可置於同一時期。試舉例說明：栗華甫的《薛仁貴私擺龍門陣》（附圖 10）、呂雲臺的《牛郎織女》、季長吉的《萬寶祥瑞》，以及以「呂雲臺長子君翰」之名所發行的版畫《天賜金錢》，無論在尺寸、形制與風格上，都與王君甫的生產品有類似之處。這些版畫都有榜題，標出圖像所繪的敘事主題，顏色尚紅、藍二色。[27]

呂家兩代傳承版畫事業，除了與王君甫所製相類的敘事版畫外，還有另一種風格鮮明的版畫傳世。此類版畫將畫面分隔，最多可達 24 格（如《二十四

---

25 這四張版畫分別見於 Herbert Butz, “Zimelien der populären chinesischen Druckgraphik,” *Mitteilungen*, Nr. 13, p. 35；〔日〕大和文華館編，《中国の明清時代の版画》（奈良：大和文華館，1972），編號 16、19；Clarissa von Spee, ed., *The Printed Image in China*, p. 85. 有些研究認爲 1 張日本所藏之《壽星圖》爲晚明蘇州所製，並無任何根據。

26 小林宏光已經透過該地圖提出王君甫《萬國來朝》版畫的大致年代，見 Hiromitsu Kobayashi, “Seeking Ideal Happiness: Urban Life and Culture Viewed through Eighteenth-Century Suzhou Prints,” in Clarissa von Spee, ed., *The Printed Image in China*, p. 37.

27 此段與次段文字中所提及的版畫，除了出自註 25 的 3 種出版品外，可見〔日〕喜多祐士，《蘇州版画：中国年画の源流》（東京：駸駸堂，1992）；〔日〕王舍城美術寶物館編，《蘇州版画：清代市井の芸術》（廣島：王舍城寶物美術館，1986）；〔日〕太田記念美術館、王舍城美術寶物館編集，《錦絵と中国版画展》（東京：太田記念美術館，2000）。

孝》（附圖 2）與《今古奇觀》），運用晚明視覺文化中常見的開光手法，將個別故事框限在其中，或傳達孝順、友愛等德目。季家似乎也是以版畫作爲職業的家族，除了季長吉之外，以「季明台店」題款的版畫爲今所知，德國德勒斯登邦立美術館即藏有一張季明台出版的小型版畫。

除了上述尺幅較小的版畫外，另有兩幅立軸因爲其上「墨浪子」簽款，可歸於康熙初期。兩幅分別爲《西廂記》（附圖 11）及《文姬歸漢》，尺寸約 97 公分 x 54 公分。墨浪子爲康熙初期白話小說出版界的一員，曾編纂《西湖佳話》與《濟顚大師醉菩提全傳》。[28]前者有康熙十二年（1673）自序，自名爲「古吳墨浪子」，可作爲兩幅版畫年代推斷的定點。事實上，《西湖佳話》中的故事對於西湖景點的運用，類似於《西廂記》版畫。二者都以湖山爲背景空間，讓故事情節發生於山水靈氣之間。該書並有插圖 11 幅，描繪西湖全景與十景，品質尚可，可見些微西洋畫風。墨浪子生平資料不詳，應如晚明底層文士般，在出版界謀生，編輯出版較屬民間口味的書籍。

有些學者認爲收藏於海の見える杜美術館的另一幅《西廂記》，也出自墨浪子之手。[29]兩幅《西廂記》在風格上確實相近，放置合觀，構圖上可大略銜接，也拼成完整的小說內容。然而，該幅畫上有「題於唐解元桃塢」，卻未見簽名，書法風格與墨浪子不同。墨浪子的書風與簽名維持一貫風格，兩幅簽名版畫（《西廂記》及《文姬歸漢》）相當一致，但這兩幅版畫的畫風卻不同。由此可見，簽名之墨浪子並非畫家，其扮演的作用有如《西湖佳話》中的編者，企劃整體版畫。版畫作坊或許商請墨浪子運用其在出版界的名聲，規劃以白話小說及古典故事爲內容的版畫。墨浪子的版畫與同期版畫相比，或許較爲高級。《西廂記》及《文姬歸漢》皆爲立軸大幅，比王君甫、栗華甫或呂家等版畫大型，就故事而言，也比《薛仁貴私擺龍門陣》及《沈萬三聚寶盆》等偏向文人。

---

28 見蕭欣橋，〈前言〉，收入墨浪子輯，《西湖佳話》（上海：上海古籍出版社，1992），頁 1-2。

29 見周新月，《蘇州桃花塢年畫》，頁 52-53。除了這兩幅《西廂記》外，張燁還提及另兩幅有墨浪子簽款的蘇州版畫，見張燁，《洋風姑蘇版研究》，頁 60-67。

如果以年代早晚爲序，下一組要討論的版畫也許出版於康熙中晚期。學者已經指出晚明蘇州版刻插圖可能與後來的蘇州單張版畫在風格上相承，也說明晚明徽州等地書籍版畫對於蘇州版畫的影響。[30]以小林宏光的研究爲例，幾張收藏在大英博物館的故事版畫，或因爲與晚明書籍版畫的關係，可以歸於康熙朝也就是早期的蘇州版畫。這幾張尺寸小巧的版畫，原屬於漢斯・斯隆（Sir Hans Sloane, 1660-1753）的收藏，共 31 張，包括前已提及多見明顯藍色的系列（附圖 3）。此批版畫或有一說：原爲英國海軍軍官詹姆士・康寧漢（James Cunningham, d. 1709）在康熙三十九年至四十二年（1700-1703）間，購於舟山島。此說雖未有堅實的文獻基礎，但這批版畫想必是斯隆逝世前買自他人，再加上從中國到英國的時間，年代置於十八世紀初期應可接受。[31]

德國德勒斯登邦立美術館收藏的蘇州版畫，有確定的登錄帳目可作爲時間憑證，應爲十七世紀末到十八世紀初期的作品，也就是康熙中晚期。這些版畫原屬於薩克森選侯奧古斯特二世（August the Strong, 1670-1733；1697 後身兼波蘭國王）的藏品，在其收藏中有大量的中國瓷器與其他工藝品，版畫計有 1,100 張。[32]該館收藏有乾隆三年（1738）的登錄帳目，據學者研究，版畫收藏的下限更早，可能爲選侯在 1720 年代熱愛中國風時期所收購，用來裝飾同時修建的中國風夏宮，收購地點爲阿姆斯特丹或荷蘭古董商活躍的柏林與萊比錫。選侯收藏的中國版畫包括上述提及的王君甫與呂雲臺出版品，也包括丁來軒的 4 張黑白版畫（例見附圖 12）。丁來軒版畫若再加上日本海の見える杜美術館收藏的 1 張，今存共 5 張。

丁來軒版畫的特色相當突出，僅見墨色，毫無色彩，尺寸小（約 36 公分 x 28 公分或 36 公分 x 56 公分），普遍可見歐洲透視與陰影法。如前註所述，

---

30 周新月，《蘇州桃花塢年畫》，頁 29-30；Hiromitsu Kobayashi, “Seeking Ideal Happiness,” in Clarissa von Spee, ed., *The Printed Image in China*, pp. 37-38.

31 See Kevin McLoughlin, “Thematic Series and Narrative Illustration in Early Eighteenth Century Suzhou Color Woodblock Prints in the Sloane Collection,” (forthcoming).

32 Cordula Bischoff, “The East Asian Works in August the Strong’s Print Collection: The Inventory of 1738,” (forthcoming).

現存丁來軒版畫有 3 幅爲丁允泰所繪製，據《國朝畫徵錄續編》，丁允泰爲錢塘地區的肖像畫家，以西法烘染面部聞名。[33]丁家累世爲天主教徒，丁允泰活躍的時間爲康熙中晚期，當時應小有名氣，從杭州被聘至蘇州，雖從事於非肖像畫的製作，但同樣援引歐洲風格。[34]

康熙及雍正初年的蘇州版畫除了墨浪子版畫外，多半尺寸較小，少見立軸，形制較近於戲曲小說版畫中之一景，尤其是若干版畫將故事標題特別框出，置於全幅顯眼處。即使爲立軸形式，也在詩塘處寫上明顯的標題，如呂雲翰出品的《昭君和番》。[35]不管是長度多於高度的比例或見方尺寸，皆宛如書籍版畫。這些版畫的內容或沿襲書籍版畫，多爲耳熟能詳的民間故事與戲曲小說，而吉祥富貴意味，又近於傳統單張年節版畫。

雍正朝中後期開始，蘇州版畫歷經很大的轉變。無論在外在形式、內容意義或社會文化資源上，均可見顯著的變化，應可藉此窺見產業的進展。自雍正末年到乾隆中期可視爲蘇州版畫的全盛期，以下僅先就製作年代問題討論。

丁亮先版畫的年代因爲數條關於其生平資料的佐證，可置於十八世紀初中期。從近年來出版的乾隆朝教案資料，可見乾隆十二年（1747）有位「長洲丁亮先」因爲匿藏天主教傳教士而被通緝。同名姓者當然可能，可是這位「丁亮先」之所以得以逃出第一波的搜捕，乃因其「帶了洋畫出門去賣」。[36]乾隆十九年（1754）另一次教案中又見丁亮先之名，自稱「貨賣西洋畫」。[37]雖然題名爲丁亮先的版畫少見歐洲畫法，或許稱不上「洋畫」，但以販賣所謂的「洋畫」維生，與生產「丁氏版畫」的行業仍有關連。

33　張庚，《國朝畫徵續錄》，卷下，頁 16 下，收入于玉安編，《中國歷代畫史匯編》（天津：天津古籍出版社，1997），冊 3，頁 704。

34　關於丁允泰爲天主教徒的身份，見方豪，《中國天主教史人物傳》（北京：中華書局，1988），中冊，頁 99-104。此處的丁允泰雖寫爲濟陽人，指的應是祖籍，與之同傳的張星曜也來自錢江。再者，丁來軒版畫上丁允泰的簽款「信天翁允泰」，此「天」即指當時稱爲「天教」的天主教。

35　大和文華館編，《中国の明清時代の版画》，第 15 圖。

36　吳旻、韓琦編校，《歐洲所藏雍正乾隆朝天主教文獻匯編》，頁 216。

37　中國第一歷史檔案館、澳門基金會、暨南大學古籍研究所合編（下略爲中國第一歷史檔案館等合編），《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》（北京：人民出版社，1999），冊 1，頁 294。

乾隆十二年同一教案被捕的天主教徒長洲人管信德，以開「洋畫店」維生。[38]如果管信德與 2 張《阿房宮圖》蘇州版畫的繪者管聯與發行者管瑞玉爲同一家族，管家爲除了呂家與季家外的蘇州版畫另一家族，而《阿房宮圖》則明顯有歐洲風格（附圖 7）。關於蘇州版畫與天主教在江南傳教的關係，尤其是歐洲版畫的來源等問題，下文還將深入討論，此處希望指出丁氏版畫與管氏版畫的約略製作年代。[39]

「丁氏版畫」除了丁亮先外，還包括丁應宗。丁亮先與丁應宗的題款與跋語雖然書法風格相近，但出自不同手筆，顯見刻意製造不同畫家與製作者的印象。以往的研究都認爲兩丁出自同一家族，但海の見える杜美術館藏有 1 張丁應宗題名的《西湖十景圖》，卻以錢塘人自稱，異於長洲人丁亮先（附圖 13）。[40]丁應宗或許如丁允泰，因爲繪畫長才而爲蘇州版畫發行者所延請，例如今存丁應宗的花鳥類版畫中，存有「姑蘇程德之發行」銘記。[41]其《西湖十景圖》雖未如丁允泰作品般清楚運用歐洲技法，但以俯瞰的角度意圖涵蓋十景，帶點透視意味。

另一方面，《西湖十景圖》上丁應宗的書法與其題在「丁氏版畫」上的書法相差甚遠，不太可能出自同一人手筆。到底是同名同姓的兩人，或是同一畫家，但爲不同作坊畫稿，企圖營造不同的作者感，今因資料欠缺，難以判斷。蘇州版畫上的簽款與題字，一如繪畫作品，具有標誌不同作者的作用，商業化濃厚的蘇州版畫，企圖用此來標誌作坊特有商品，可以想見。

關於蘇州版畫的製造年代，尚有兩方面資料可資運用。第一，若根據日本所存唐船運載貨品的資料，在康熙四十八年至五十三年（1709-1714）間日本已經輸入中國的「板木繪」，更多資料顯示乾隆十九年到十八、十九世紀之交，

---

38 韓琦、吳旻編校，《歐洲所藏雍正乾隆朝天主教文獻匯編》，頁 219。

39 大英博物館收藏 26 張「丁氏版畫」，來源都是斯隆。據龍安妮（Anne Farrer）研究，該館收藏的「丁氏版畫」年代爲雍正八年至乾隆 18 年（1730-1753）。見 Hiromitsu Kobayashi, “Seeking Ideal Happiness,” in Clarissa von Spee, ed., *The Printed Image in China,* p. 43.

40 該版畫的圖版見 Clarissa von Spee, ed., *The Printed Image in China*, p. 43. 然而該書圖說卻言不知收藏地爲何處，筆者曾在海の見える杜美術館見到該版畫，應爲該館收藏。

41 周新月，《蘇州桃花塢年畫》，頁 85。

日本持續輸入中國版畫。高峰期落在 1760 年代，10 年間輸入超過 6 萬件。當然這些資料並未言明版畫來自蘇州，如何推斷爲蘇州版畫詳見筆者前此的研究。[42]另根據研究日本藝術史學者的論著，日本版畫中的「浮繪」與「眼鏡繪」，在十八世紀中葉開始見到蘇州版畫的影響，與蘇州版畫輸入日本的高峰期大致相當。[43]「浮繪」與「眼鏡繪」爲江戶時期大量流行的版畫中較早的作品，前者從十八世紀初期流行到中後期，後者自十八世紀中期到十九世紀仍見。前者得名於版畫中因爲運用透視法而來的物象浮出之醒目效果，後者則因需要運用特殊觀看裝置，原本倒置或置於箱內的物象更呈現三度空間的立體效果。

第二種爲德國留存下來的資料。位於沃里茲（Wörlitz）小城由安哈特．德紹領地的法蘭茲侯王（Franz Fürst von Anhalt-Dessau, 1740-1817；後之利奧波德三世）所建的府邸，自乾隆三十四年至三十八年（1769-1773）間動工興建兩間中國風房間，第一間可見蘇州版畫中的仕女與男童題材小型版畫，改成壁紙使用，爲了適應牆面，尺寸及形狀經過裁減。第二間有兩幅大型立軸的蘇州版畫，合併裝裱爲窗面形式，爲了填滿作假的中國式窗面，上下填入十八世紀歐洲中國風中常見的花鳥與仿漢字圖像。這兩幅大型蘇州版畫皆有題款自名，分別爲《白堤全景》、《漢宮秋興》，以俯瞰角度，描寫大面積的地景與樓閣，從前景到遠景，運用改編後的透視法統合空間。[44]假若這些出現在德國貴族宅邸代表當時中國風風氣的版畫，確定在乾隆三十五年（1770）左右已經進入收

42 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所研究集刊》，期 50，頁 146-148。該文所用中國版畫輸日數量的資料主要來自〔日〕永積洋子編，《唐船輸出入品数量一覧 1637-1833 年——復元唐船貨物改帳．帰帆荷物買渡帳》（東京：創文社，1987），頁 132-238。該書中版畫的計量單位有枚（張）、卷、箱等，箱想必包含不只一張版畫，6 萬的數字主要來自枚與卷，已經是保守的估計。

43 關於蘇州版畫對於日本浮世繪版畫的影響，除了前引岡泰正兩種著作外，見〔日〕岡泰正等，《眼鏡絵と東海道五拾三次展——西洋の影響をうけた浮世絵：特別展》（神戶：神戶市立美術館，1984），頁 54、64；Hans B. Thomsen, “Chinese Woodblock Prints and Their Influence on Japanese Ukiyo-e Prints,” in Amy Reigle Newland, ed., *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints* (Amsterdam: Hotei Publishing, 2005), pp. 87-90.

44 Friederike Wappenschmidt, *Chinesische Tapeten für Europa: Vom Rollbild zur Bildtapete* (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1989), pp. 111-112. 圖版爲 36-39。

藏，版畫的製作年代置於十八世紀中期，應不爲過。此項資料更確定大型又帶有透視畫法的版畫，應爲雍正後期到乾隆中期的製品。

該宅邸是蘇州版畫中仕女題材製品少數可供推測年代的資料來源，以往因爲許多仕女版畫僅見些微西洋畫法，遂認爲該批版畫的年代應該晚於全盛期大量運用透視陰影法的製品，置於蘇州版畫衰落期。在此德國貴族宅邸中，可見兩類版畫並存，或爲同時期的生產。蘇州仕女版畫在歐洲其他貴族或鄉紳宅邸中仍可見到，或可藉由更進一步的研究，對於仕女題材有更多的認識。[45]

除此之外，可由《泰西五馬圖》推測仕女類版畫的約略年代。該圖上有「壬子孟秋戲寫於雙桂軒中」的題記，同一「雙桂軒」亦見於 1 幅收藏在海の見える杜美術館的《仕女彈琴圖》（附圖 4）。[46]《泰西五馬圖》可見西式建築與西洋風格，若對照蘇州版畫西洋風流行期，「壬子」定爲 1732 年較適合。該仕女圖僅可見些微定型化的西洋陰影畫法，出現在衣褶與几案，由此更可見以單一風格之有無判斷年代並非全然可行，而仕女類版畫在蘇州版畫盛期亦爲主流產品。

如果將雍正末年到乾隆中期視爲蘇州版畫的全盛期，此期的版畫開始出現較多紀年。可惜的是，幾乎全爲干支紀年，還需一番思考才能斷定年代。這些干支紀年應可接受爲版刻的最初年代，在對照其他線索（例如版畫的內容與形制）後，可落實在確定的時間點。例如上有甲寅紀年，或可歸於雍正十二年（1734）年的《閶門圖》（附圖 6）。該版畫若置於 1674 年，尺寸較大（108 公分 x 56 公分），題材也不合於康熙年間蘇州版畫。若後移至 1794 年，又過了蘇州版畫的高峰期。該版畫色彩鮮明，構圖複雜，運用透視法，應屬於蘇州版畫高峰期之作。

45 關於蘇州版畫仕女題材的研究見〔日〕鈴木綾子，〈年画にみる女性像——清代蘇州版画における才女の図像〉，《芸術学学報》，期 7（2000），頁 2-22；徐文琴，〈十八世紀蘇州版畫仕女圖與法國時尚版畫〉，《故宮文物月刊》，期 380（2014 年 11 月），頁 92-102。

46 該圖見〔日〕喜多祐士，《蘇州版画：中国年画の源流》，第 39 圖。

三、產業發展與商業策略

總合上述關於蘇州版畫產地與年代的討論，再加上若干新資料，可概括蘇州版畫作為產業的發展與特質。產地以桃花塢為中心，但也見北寺前、史家巷與閶門內大街等地。閶門附近的金閶地區為蘇州最繁華之地，無論是桃花塢或北寺前，均與之相去不遠。這些地點既是蘇州版畫的生產印刷地，也是買賣交易地，二者應為一體。所謂的「發行」、「發客」或「藏板」等標記，指的既是生產，也是行銷。例如，根據丁亮先在版畫上的題字與「帶了洋畫出門去賣」等記載，可知丁亮先既是版畫的生產人，也是販賣者；季家的例子可見生產印刷（姑蘇季長吉發行），也開店（季明台店），而管家既有人畫稿題字（管聯），也有人發行（管瑞玉），更有人開店（管信德）。桃花塢等地應有蘇州版畫的印製處，也有店面，如「季明台店」或管信德的「洋畫店」。再根據丁亮先「帶了洋畫出門去賣」的記載，可見生產者帶著商品前往他地販賣，而外地商人也可進入蘇州購買版畫，一如前引有關門神的記載，「遠方客多販去」。

蘇州版畫可能自清初順治年間開始發展，雖然追溯到晚明也不無可能。自初始，蘇州版畫就無法歸類於單純的「年畫」。前引乾隆初期的《吳縣志》所記，「門神」類的生產才是年畫，有其特殊的使用節日，列於「畫張」類的版畫既以人物及山水為主，有如繪畫，應該屬於平日皆可購買使用且具裝飾及欣賞作用的藝術品。

康熙朝的生產以小型版畫為主，尺寸不大，重複使用類似色彩設計，如「藍色系列」或重用紅藍二色的敘事版畫。因為色彩重複且簡單，多為印色。再就題材而言，多為民間耳熟能詳的故事，或寓意吉祥福慶，或傳達道德人倫教誨。若無特殊圖像學意涵，悅目、裝飾或趣味感當然為此類因觀看而生之商品的重要目的。此時期版畫上題詩較少，題款者也不多見。整體形制一方面學習晚明書籍版畫單面或跨頁的樣式，另一方面顯現民俗藝術的特質。

康熙朝蘇州版畫若就品質與內容整體而言，產品的區分並不清楚。王君甫、栗華甫與呂家、季家等敘事版畫相當類似，無怪乎呂君翰必須在 1 張版畫上注明「飜刻即孫」的警告標語。例外爲墨浪子題名的版畫，立軸形式的「全本西廂記」題材版畫（附圖 11），雖然爲白話小說，但層次高於「沈萬三聚寶盆」與「萬國來朝」等題材（附圖 9），也高於「三藏西天取經」取自《西遊記》的通俗版故事。另 1 張與墨浪子相關的《西廂記》版畫，在題記中提及唐寅（1470-1524），想必爲了添加當地有名文士的風韻，以提高版畫的文化價值。墨浪子之所以加入蘇州版畫的製作，應也是如此，藉著其名聲，提高產品的文化與商業價值。

丁來軒的出版品年代較晚，約在康熙晚期到雍正初年，一如前言，下限可能在 1720 年代（附圖 12）。這些版畫已經顯現與早期蘇州版畫不同的特色，尺寸雖小，但僅有黑白兩色，宛如素描。題材爲湖光山色中的富家庭園樓閣，中有仕女與男童，背景可能爲西湖。這些版畫應也有吉祥富貴意涵，但表現方式較爲含蓄，並未直白金錢，反而以層層的庭臺樓閣景觀烘托優美身影的仕女與嘻笑玩耍的男童，彷彿西湖山水中的大型園林，只有富貴吉慶人家才有如此光景。版畫的品質甚佳，且爲蘇州版畫引用透視與陰影法的先聲，丁允泰與丁來軒的合作也開啓蘇州版畫作坊自他地聘請專業人員的先例。丁來軒出版已經超過傳統民俗版畫的範圍，可歸納爲山水樓閣人物題材。

蘇州版畫企圖超越傳統民俗藝術的努力在全盛期大放光彩，代表蘇州版畫產業的重大轉變。茲分四點討論，分別爲西洋畫法的流行、高品質產品的生產、趨向繪畫的樣式與題材，以及產品分層化、標誌化的出現。

丁來軒版畫中明顯可見的透視陰影法，在全盛期甚至成爲主流畫風，出現在仕女男童、樓閣人物與特殊地景等主題的版畫中。如上所言，學者認爲這些西洋畫法，應該來自宮廷的影響。今日罕見十八世紀中國民間所流傳的西洋畫或版畫，從宮廷到民間的推論似乎相當合理。然而，若將文字資料與各種圖像綜合討論，蘇州民間應有其管道接觸西洋畫風。

盛清宮廷所用透視法之消失點多半在畫幅左右，少見單一點，有時多點偏一邊，有時兩端皆有。如果前縮劇烈，消失點出現在畫幅高度三分之二處，如果前縮緩和，則在畫幅上端，消失點與畫幅的距離也有遠近之別。[47]除了屏風畫《桐蔭仕女圖》與幾張大型貼落外，盛清宮廷繪畫少見消失點在中軸線畫幅內的做法（附圖 14）。[48]《桐蔭仕女圖》也是宮廷繪畫中極爲少數可見陰影的作品，但其陰影並不一致，未見同方向光源。相較之下，蘇州版畫中單一消失點的作法較爲常見，消失點位於畫幅中軸線上亦可見。陰影更是蘇州版畫中常見的風格元素，多幅作法採取同向光源，相當系統地描繪屋檐與人物陰影（附圖 15）。再者，蘇州版畫雖爲木刻版畫，但學習銅版畫以交叉線條密度不同表示陰影濃淡，此種木刻版畫轉譯銅版畫的做法，並不見於宮廷木刻版畫。

就文字資料而言，從十七世紀到十九世紀初中期，關於「西洋畫」、「洋紙畫」與「銅畫」流傳於中國民間的記載很多。統合而言，這些所謂的「畫」可爲西洋繪畫或銅版畫，也可爲中國製造的西洋風繪畫，甚至可能是蘇州等地製造具有西洋風的木刻版畫。筆者前此的研究已經追溯外來銅版畫與物品在江南等地流行的痕跡，[49]以下補充新而重要的資料。

清初天主教耶穌會士魯日滿（François de Rougemont, 1624-1676）在蘇州府傳教，留有康熙十三年至十五年（1674-1676）的帳本。[50]從此資料可見傳教士日常與傳教花用，聖像爲其中重要的項目，有畫像也有印製，多爲魯日滿所

47 關於西洋透視法與陰影法在盛清宮廷與蘇州版畫上的運用，筆者受惠於國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士班吳汶薇與童芃兩位學生的口頭報告。

48 關於乾隆朝三張仕女通景貼落，見香港藝術館編，《頤養謝塵暄：乾隆皇帝的秘密花園》（香港：康樂及文化事務署，2012），頁 155-163、1661-69、170-175。

49 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所研究集刊》，期 50，頁 146-150；Cheng-hua Wang, “Prints in Sino-European Artistic Interactions of the Early Modern Period,” in Rui Oliveira Lopes, ed., *Face to Face: The Transcendence of the Arts in China and Beyond. Historical Perspective* (Lisbon: Artistic Studies Research Center and the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, 2014), pp. 436-443; Cheng-hua Wang, “A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture,” in *The Art Bulletin*, 96:4 (December 2014), pp. 386-390.

50 〔比〕高華士（Noël Golvers）著，趙殿紅譯，劉益民審校，《清初耶穌會士魯日滿常熟賬本及靈修筆記研究》（鄭州：大象出版社，1997），頁 104-151。

僱用的錢姓與李姓畫家繪製，用來贈送教友。除了聖像外，魯日滿也提到贈送官員等人的透視畫。天主教傳教確爲中國民間西洋畫風的主要來源之一，前言丁允泰之所以能用西法，而丁亮先與管信德之所以能夠販賣「洋畫」，多半與其教友身份有關。位於山東泰安的岱廟，其壁畫也具有西洋畫風，據悉繪於康熙十六年（1677）左右，立碑者爲當地官員，也是天主教徒。[51]

再根據研究，清代前期天主教徒中許多爲手工藝者，例如景德鎮的製瓷工匠。[52]沿著同一職業屬性吸收教徒似乎是天主教在中國傳教的特色，於蘇州亦如是。清代初中期蘇州的天主教教友屬於上層者，不乏士紳富商家族，中下層者即有許多工匠與船戶。工匠階層指的是木匠與漆匠，並未提及版畫方面的匠人；[53]然而，從丁亮先與管信德等例子看來，版畫作坊或也是傳教所及之處。

另外，當時喜好西洋事物者，也留有若干文獻。《鏡史》一書有康熙庚申年（1680）的弁言，作者孫雲球爲蘇州人，嫻熟於製造各式觀看器具，包括望遠鏡與顯微鏡。[54]書中附有《西洋遠畫》1 幅，應來自西洋銅版畫，可見荷蘭式的建築與透視法的運用（附圖 16）。康熙年間另有記載顯示：當時蘇州因善於模仿西洋畫而聞名，而且這些仿作在當地很容易購買入手。[55]無怪乎具有透視法的西洋畫風到雍正末年及乾隆初中期，在蘇州版畫上光華盡現。

現存有兩張蘇州版畫可能局部仿自西洋版畫，分別爲《泰西五馬》與《西洋劇場》。[56]前者自題「泰西」，明言來自西洋，畫中左側出現西式建築。後

51 童芃，〈焦秉貞仕女圖繪研究〉（臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2013），頁 18-22。

52 張先清，〈職場與宗教：清前期天主教的行業人際網絡〉，《宗教學研究》，2008 年第 3 期，頁 95-96。

53 除此之外，據聞乾隆朝蘇州知府傅椿亦同情天主教，家中所僱塾師爲天主教徒。清代前中期天主教在蘇州傳教之大略，見徐允希，《蘇州致命紀略》（上海：土山灣慈母堂，1932），尤其頁 34、90、91。

54 孫雲球編，《鏡史》〔康熙十九（1680）年刻本，上海圖書館藏〕，頁 5。關於該書的研究見孫承晟，〈明清之際西方光學知識在中國的傳播及其影響——孫雲球《鏡史》研究〉，《自然科學史研究》，卷 26 期 3（2007 年 7 月），頁 363-376。

55 原引文見馬雅貞，〈商人社群與地方社會的交融〉，《漢學研究》，卷 28 期 2，頁 89。

56 《泰西五馬圖》見〔日〕青木茂、小林宏光編，《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画·版画·挿絵本》，頁 397；《西洋劇場圖》見張燁，《洋風姑蘇版研究》，頁 8，圖 001。

者中心所見的西洋式建築，圓頂尖柱，有如壺蓋，在多幅蘇州版畫中可見模仿，或不見全體，僅見奇怪的壺蓋圓頂留下痕跡，如大和文華館的《百子圖》與多幅仕女版畫。這兩幅蘇州版畫若與孫雲球《鏡史》中的《西洋遠畫》合觀，此種明顯學習西洋銅版畫的作品，在宮廷並未見到，西洋建築的樣式也不盡相同。

由以上討論可知，蘇州版畫的西洋畫法有其自身來源與取捨，並未跟隨宮廷的腳步。雖然康熙中期之後，來自蘇州或江南的畫家接續在盛清宮廷服務，宮廷與江南畫風的交流可以想見，蘇州版畫或也是其中一環。然而，蘇州版畫有其獨立的發展，欲吸引的觀者也非宮廷中人。

蘇州版畫中西洋畫法所造成的視覺效果可分兩方面討論，一則是複雜的樓閣空間，室內、室外多種穿透空間的連結，再加上路徑或牆面的導引，製造層層樓宇往後推移的效果（附圖 5、附圖 15）。在各個小型空間中，可放置故事人物，整體形成豐富多重且耐人尋味的敘事空間，既有前景人物故事的焦點，又有遠方空間的並列。再就特殊地景題材而言，俯瞰的角度呈現全景長距離效果，透視法製造地景中建築、街道、人物與自然物象（如山石、樹木）的秩序感，既可包容遠近多種物象，又有視覺先後秩序（附圖 6）。若要烘托城門、橋樑或其他建築的重要性，透視法比中國傳統的空間組織更能表現重點。

關於蘇州版畫高品質製品的討論以「丁氏版畫」爲中心（附圖 1）。這些版畫雖然在尺寸上也屬於小型版畫，但因爲品質高超，爲全盛期的重大轉變之一。「丁氏版畫」色彩鮮明但細緻，構圖樣式豐富，可說爲傳統花鳥冊頁畫的集成。再加上精巧的拱花技術，以及具有水準的書法題詩，在品質與風格上與傳統單張版畫相去甚遠，反而較接近清初文人花卉畫家惲壽平的作品。惲壽平的作品以冊頁爲主，多數的「丁氏版畫」也有如冊頁畫，或可單張或數張合成一冊出售。

「丁氏版畫」呈現有如繪畫的效果，全盛期其他種類的蘇州版畫也有如此的趨勢。大型立軸版畫大量出現，高度一公尺左右或稍微超過的版畫屢見不鮮，

寬度約五十多公分。這些版畫中較爲高級者，不是多塊木板拼裝而成，原本木板即爲完成品的大小，但更多者爲多板拼成，或兩塊或三塊木板分別刻板後，再拼成全圖。拼構而成的版畫有時可見明顯的接縫線，上下構圖甚至有所扞格，無法完全連接。即使如此，拼構成的單張版畫以立軸的形式呈現，在外觀上仍然有如繪畫，其上留白處的題詩、簽款與印章更加強繪畫的效果。此期所用色彩較前期複雜，套印甚爲困難，因此常見濃淺淡三重或深淺二重墨色套印後，[57]再加上手繪設色，更有如繪畫。

今日所存 2 張金代山西平陽版畫《四美人》（57 公分 x 32.5 公分）與《關羽》（60 公分 x 31 公分），尺寸也不小，但仍然比不上大型蘇州版畫。再者，《四美人》雖描繪出繪畫裝裱之形式，但橫跨全幅的「隨朝窈窕呈傾國之芳容」標題，卻透露模仿戲臺的痕跡，《關羽》「義勇武安王位」的題字亦然，均非繪畫作品中所常見書寫標題的方式。蘇州版畫在模仿繪畫形制與形式上的努力，仍見創意。

再就題材而言，全盛期的蘇州版畫脫離早期民間故事的範圍，也不見直白的發財意味，轉進繪畫的各式題材。「丁氏版畫」的花鳥與博古題材、類似丁來軒版畫的山水樓閣人物題材等都少見於傳統單張版畫。山水樓閣人物可具吉祥富貴意涵，博古亦然，但非如《天賜金錢》或《萬寶祥瑞》般直指錢財。

除此之外，全盛期還出現許多以地景爲描繪對象的版畫，多爲立軸，也有冊頁形式。包括《閶門》、《萬年橋》、《金閶古蹟》、《山塘普濟橋中秋夜月》、《姑蘇虎邱誌》、《虎丘勝景》、《獅子林》、《靈巖勝景》、《石湖》、《雷峰夕照》、《西湖佳景》、《西湖十景》、《金陵勝景》、《江蘇風景》與《金山江天寺》等，多有地景特色爲依據，有如明代中後期以來流行的地景山水繪畫（附圖 6）。若干製品上可見題詩連篇，更是僅見於繪畫的特色。

全盛期蘇州版畫可見品質高低與風格各異的商品，如此分層化的現象在以往的單張版畫，甚至早期蘇州版畫上皆不曾見到。品質高者如「丁氏版畫」，

---

57 張燁以版畫家的專長提出蘇州版畫濃淺淡三套色疊印的技法，其實比較接近西方套色木版畫。見張燁，《洋風姑蘇版研究》，頁 165-169。

其次如立軸型具有透視法的地景繪畫或某些山水樓閣人物圖；再其次一般地景、仕女孩童或山水樓閣人物次品；更次者雖有立軸繪畫的形制，但明顯由 3 張構圖全然無關的小型版畫拼製而成；最劣者可見小型版畫，約 30 公分 x 50 公分，描繪雪中買魚或梅妻鶴子等敘事題材（附圖 17）。這些小型版畫可 3 張一組疊成 1 張約 100 公分 x 50 公分的立軸，也可單獨販賣。若是單獨販賣，應屬最爲廉價的商品。

蘇州版畫盛期的題材從仕女百子、山水樓閣、花鳥博古、敘事典故到特殊地景，再加上品質高低多種，可供選擇的多樣性，遠遠超過早期。單以仕女題材爲例，既有運用透視與陰影法者，形成大型版畫，也有小型版畫，風格簡單又品質不佳。

就產品分層化現象看來，全盛期蘇州版畫的產業相當成功，當時在桃花塢等地，應有許多作坊與商店。就現存版畫上的題記看來，計有張星聚、陳仁柔、程德之、管瑞玉、蔡清臣等發行。這些題記標明作坊或商店，在早期蘇州版畫中即已見到。商號的標記在傳統中國的商業出版品上並不少見，金代山西平陽的版畫上可見到「姬家」（《四美人》）的字樣。然而，全盛期蘇州版畫的標誌化現象並不止於此。版畫上方的題字與簽款也具有標榜特殊製品的作用，例如「大西洋筆法」、「泰西筆意」等說法，以歐洲透視陰影法點明出版品的特殊性，以吸引買者。張星聚發行的版畫即以西洋風格標榜取勝（「仿大西洋筆法」、「法泰西筆意」），今存兩張，分別爲《姑蘇萬年橋》（京都私人收藏）與《百子圖》（大英博物館）（附圖 18）。根據其上干支紀年，應爲乾隆六年（1741）與乾隆八年（1743）的製品，兩張皆有清楚的透視陰影畫法。

再如畫家或題款者的簽名，同樣具備加強買氣的作用，在早期版畫中已見「墨浪子」、「丁允泰」，全盛期「丁亮先」一貫的簽名更是如此。從這些標誌中，可見畫家獨立僱傭地位的確定，有如專業人員憑著特種技術，遊走於各家作坊之間。例如，「秀濤子」的簽名出現在 4 張版畫上，分別爲《姑蘇虎邱誌》〔馮德堡（Christer von der Burg）收藏〕、《金閶古蹟》（海の見える杜

美術館）、《蘇州景新造萬年橋》（町田市立國際版畫美術館）與《山塘普濟橋中秋夜月》（神戶市立博物館）。《蘇州景新造萬年橋》爲「桃花塢陳仁柔」出版，《山塘普濟橋中秋夜月》的商家題記雖不清楚，但依稀可見「閶門內」等字樣，顯然並非桃花塢陳仁柔。「秀濤子」簽名的版畫顯示類似的風格，運用透視陰影法，描寫超過中國傳統圖像的長距離俯瞰地景，具體標示出特殊建築及景觀（附圖 19）。由此可見，「秀濤子」靠著歐洲畫風的訓練，爲蘇州版畫不同作坊所聘請，設計繪製多種地景版畫。「秀濤子」乃筆名，一如「墨浪子」，恐爲當時底層文士常用的筆名款樣。

蘇州版畫的分層化現象同時也顯現在作坊販售商品時的靈活彈性，上言小型版畫 3 件可拼成大型版畫，即是最好的例證。一般而言，版畫因爲印紙的規格化，在尺寸上多半也呈現規格化現象，蘇州版畫利用此種規格化尺寸將類似題材拼成大型版畫。例如現存於日本天理大學圖書館的《梅雪迎春》（附圖 20），中間一段描寫放鶴亭，獨立的小張版畫也見於日本奈良大和文華館收藏（附圖 21）；下方一段描寫雪中買魚，獨立小張收藏於海の見える杜美術館（附圖 17）。《梅雪迎春》爲 3 小張版畫拼成，僅以雪中故事爲統合主題，其間三段的相連頗見差池，但不礙其成爲大型立軸版畫。另一張海の見える杜美術館收藏的《雪中送炭》亦是如此，中間一段爲林和靖的梅妻鶴子，底層爲雪中送炭。由此可見，放鶴亭、梅妻鶴子、雪中買魚與雪中送炭等小型故事版畫，可隨意組合，只要補加上層山水雪景與題字即可成爲大型立軸版畫。明清時期，刻印出版所花的費用以木板及人工爲大宗，前者的價錢取決於木料品質與大小，軟木較難雕刻細緻清晰的物象，版畫若求精美，必須選擇質地較硬的棗木。[58]就作坊而言，與其投資一塊高 1 公尺寬 50 公分的木板雕刻，尚不知市場反應如何，保險的做法以小塊木板測試市場，若能拼成大型版畫，更是一舉數得。就消費者而言，端看個人消費能力，多金者有多種選擇，錢少者也負擔得起基本款。

---

58 關於明清出版成本的討論，見 Kai-wing Chow, *Publishing, Culture, and Power in Early Modern China* (Stanford: Stanford University Press, 2004), pp. 33-38.

此種靈活且成功的商業策略也顯示在版畫兩兩成幅的現象上，現存蘇州版畫中有多張成對，並置合併，可完成更大幅的成品（附圖 6、附圖 7）。雖然除了《阿房宮》2 幅外，其餘左右雙幅多半無法全然相合，總有些差距，但原本策劃上，應是統一的構圖，或許印製過程導致無法完美的相合，或許今存 2 幅原本並非相合的一對。此種成對狀況若單幅觀之，也未嘗不可，個幅已經完成獨立的構圖。亦即是，單幅雙幅皆可，全看買家之便。此種可合可分的掛軸模式，早期已有，今日日本所存的宋、元、明三朝繪畫中，即可見所謂的「對幅」。據日本學者研究，「對幅」多爲雙幅或兩兩成雙的 4 幅，題材有山水、花鳥與人物故事，某些構圖有連續感，可成爲彼此呼應的巨型畫作。即使如此，這些成對的繪畫，仍能獨立欣賞。[59]蘇州版畫「對幅」的密合性顯然超過早期範例，但其可一可二的彈性仍如前代。

康熙初期「墨浪子」兩幅合成的《全本西廂記》已可見到此種設計，至全盛期時，原本以小說故事相連的組合，更包含難度較高的樓閣人物與特殊地景。《閶門》與《三百六十行》爲顯例（附圖 6），兩幅皆爲大型立軸蘇州版畫，如果不用兩塊木板加以拼合，投入的成本恐怕過高，價格想必也提高，更何況財力不夠的消費者可單獨購買 1 幅，增加銷售的可能性。無論是 3 幅拼合或兩幅離合的設計，皆可見蘇州版畫作坊在商業策略上的靈活巧思，也爲版畫分層化現象之一，更代表蘇州版畫產業發展的多樣性與成熟度。

蘇州版畫另一項值得討論的商業策略在於對時事與流行的快速反應，以及對生活場景的生動描繪，企圖以近身之事物與景觀吸引消費者。就時事而言，康熙末年崑山人章法留有〈姑蘇竹枝詞〉一首，內文爲「憑空捏造說紛紛，畫作翻新刻版勤。更刻歌謠三四頁，街頭高喊賣新聞」。[60]由此可見，當時運用民間歌謠更改歌詞，蘊含當時市井謠傳，並配以版畫出售，屢屢翻新，以期跟

59 見〔日〕藤田伸也，〈対幅考——南宋絵画の成果と限界〉，《人文論叢：三重大学人文学部文化学科研究紀要》，期 17（2000），頁 85-99。謝謝板倉聖哲教授提供該文。

60 見章法，《蘇州竹枝詞》，收入趙明、薛維源、孫珩編著，《江蘇竹枝詞集》（南京：江蘇教育出版社，2001），頁 531。謝謝巫仁恕教授提供此書。

上近事。此種具有時效性的版畫想必重點不在製作精良或風格引人，在今日留存的蘇州版畫中，或可見些許痕迹。於日本收藏中，有 16 張以蘇州風俗爲主題的版畫，形制相同，接近早期寬度大於高度的小型版畫，且場景簡單，不見設色，若不是一張版畫上有乾隆十六年（1751）題記，看來與康熙朝蘇州版畫較爲接近。[61]版畫上尚見「張文聚」名號，可能與張星聚爲同一家族。在數張此類版畫上，可見文字直白的題詩，評論蘇州風俗怪象。

另一例證爲今存以「萬年橋」爲主題的 6 張版畫，可見不同作坊透過對於城市新地標的描繪，企圖捕捉眾人的關心點，跟上當時流行的話題。再根據其製作時間、生產作坊與畫面內容的差距，可見各作坊翻新同一主題的版畫，企圖在已發行的流行商品上以細微差別再創商機。

萬年橋位於蘇州胥門外，於乾隆五年（1740）十一月竣工，橋長三十二丈餘，花費一萬六百多兩，造型特殊，石造三拱，其完成不僅爲胥門帶來更多商機，更是蘇州大事。[62]《姑蘇竹枝詞》有云：「湛湛胥江賈舶聚，萬年橋上萬人行」，[63]無怪乎該橋甫建成的十一月，即有作坊出版《姑蘇萬年橋圖》（神戶市立博物館）（附圖 22）。該圖題詩者自稱欽震，詩文內容稱許萬年橋促進商業繁華，也指出地方官建橋的功績，甚而將萬年橋與北宋泉州由蔡襄主導建成的名橋「洛陽橋」（又名「萬安橋」）相比，讚頌聖朝統治。由橋上與橋下的活動看來，彷彿描繪的是橋樑開通的慶祝時刻。橋上多組官員視察啓用，相遇時打躬作揖。橋下數艘六柱彩船疾趨而過，類似船舶既爲春遊名勝之用，也是端午節慶划龍船之要角，出現於此，或爲慶祝而來。[64]

或許由於版畫受到歡迎，次年春天張星聚作坊隨之發行同名版畫，畫面維持基調，都由城內往城外描繪萬年橋跨河的壯觀景象，胥門位於橋面南端。其

61 見馮驥才主編，《中國木版年畫集成》（北京：中華書局，2005），冊 13，桃花塢卷上，頁 242-45。
62 見徐士林，〈萬年橋記〉；汪德馨，〈萬年橋記〉，收入姜順蛟等修、施謙等纂，《（乾隆）吳縣志》，卷 98，頁 12 下-14 下；頁 14 下-17 上。
63 袁學瀾輯，《姑蘇竹枝詞》，收入張智主編，《中國風土志叢刊》（揚州：廣陵書社，2003），冊 43，頁 39。
64 關於蘇州遊春與端午盛事的描寫，見袁學瀾輯，《姑蘇竹枝詞》，頁 22-23；顧祿，《清嘉錄》，頁 73、113-116。

上未見題詩，僅強調「仿大西洋筆法」（附圖 23）。內容不同之處在於張星聚版更強調橋上官員的出巡狀況，前行開導儀仗中，「欽命」與「正堂」等牌記標誌出地方官的身份。「正堂」爲府縣長官，或指當時蘇州知府汪德馨，汪氏對於該橋的建造居功厥偉。[65]

接續在乾隆九年（1744）另一版本的《萬年橋圖》出品，難得今存 3 張（例見附圖 24）。[66]根據其中一張完整的題詩，可見該年三月「桃溪主人畫並題於墨香齋中」云云，該墨香齋也出現在另兩張乾隆十年（1745）「西湖十景」主題的蘇州版畫。其前學者認爲該圖描繪萬年橋上官員盛大的出巡隊伍，應屬誤識。[67]若與晚明吳彬《歲華紀勝》十二月「大儺」中橋上景象相比，再加上蘇州風俗志書的記載，該圖萬年橋上的活動應是歲末新年前的「跳竈王」或「跳鍾馗」。據記載，十二月時節，市井乞兒三五成群，穿戴蔽衣蔽袍，裝扮鍾馗、竈公等，沿門沿街遊行，以驅儺除疫名目乞討金錢。[68]若比對畫面，遊行行列的人物衣著，與此前同主題版畫中官員的服飾有所差距，橋上一列人物中，更見 3 位身著補丁蔽袍。

橋下又見六柱彩船，臘月與遊春或端午的節慶時間重疊，異時同圖。此種異時節慶出現在同一畫面的情形，並非特例，也見於晚明的城市圖像《南都繁會》。有趣的是墨香齋的版畫在欽震與張星聚版的基礎上，更改官府巡行的主題，轉以蘇州民俗活動爲主，規劃出基調相同但又有新意的產品。

最後一幅萬年橋圖像爲陳仁柔作坊發行，秀濤子繪製，並無紀年，自名爲《蘇州景新造萬年橋》（町田市立国際版画美術館）（附圖 25）。前論之三

65　關於汪德馨與萬年橋以及「正堂」，見馬雅貞，〈商人社群與地方社會的交融〉，《漢學研究》，卷 28 期 2，頁 103、106。

66　3 張《萬年橋圖》其中 1 張見於〔日〕青木茂、小林宏光編，《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画·版画·挿絵本》，頁 55，廣爲學界引用。另一張見〔日〕青山新，《支那古版画図録》，第 17 圖。第 3 張未見出版，收藏於法國國家圖書館，謝謝梅玫告知訊息並提供此張版畫的影像。

67　馬雅貞，〈商人社群與地方社會的交融〉，《漢學研究》，卷 28 期 2，頁 105。

68　見顧祿，《清嘉錄》，頁 205-207；袁學瀾，《吳郡歲華紀麗》（南京：江蘇古籍出版社，1998），頁 332-333。

種萬年橋版畫分別完成於乾隆五、六與九年，對於萬年橋與胥門的相對位置，描寫較爲準確，畫面上可見萬年橋並非直通胥門，兩者有點距離；秀濤子此幅版畫，萬年橋卻直通胥門，顯然與實際地理狀況有所差距，製作年代可能較晚，在前三種注意地理正確性的版畫發行後，後來的同主題版畫可忽略此點。再者，胥門前之石碑在乾隆五、六年的版畫上未見碑亭，九年的版畫上可見碑亭，乾隆二十四年（1759）的《盛世滋生圖》與乾隆三十五年的《乾隆南巡圖》蘇州一段，在萬年橋前，也立有類似的碑亭。雖然《蘇州景新造萬年橋》中的碑亭形式與這些圖像中的碑亭並不相同，且蘇州版畫的地景描繪並不一定忠實地呈現地貌，但就碑亭的出現與否判斷，《蘇州景新造萬年橋》的製作或許並非在萬年橋剛完成的那幾年。

陳仁柔版的題詩依慣例稱頌蘇州的繁榮與聖朝的統治，但不同的是強調老幼扶持，前往萬年橋觀看新的景觀，更鮮明地寫出萬年橋成爲新地標。此張版畫欲與當地父老百姓連結的企圖，更見於題詩自稱「里言三絕」之用詞中，表明 3 首七言絕句來自里巷流傳。一如前言，蘇州版畫生產中，本有一類根據城中時事，改編俚俗歌謠，繪圖刻板，《蘇州景新造萬年橋》正有此意。與之相映，該圖橋面上所見成群提燈行走的婦女應爲地方風俗志書所記載的「走三橋」，爲元宵夜晚蘇州婦女的節令活動，傳說行過多橋後，可去百病。[69]此一民俗活動前代已有，萬年橋於此被納入其中。前景孩童騎假馬等行列，常見於描寫新春節慶的圖像，又是民俗節慶活動的組合。

上述 6 張同主題的版畫結合蘇州城市建設、地景特色與節慶活動，對於蘇州當地人來說，應頗有親切感，對於外來者，也代表蘇州作爲城市的特殊景觀與事件。較早的作品仍籠罩在新橋建成的氛圍中，多少描繪官府的活動，隨著時間的推移，後來的版畫可見萬年橋地景融入地方節慶活動，更彰顯該橋成爲蘇州生活的一部份。類似訴求的版畫尚見《閶門》、《三百六十行》與《金閶古蹟》等，相當靈活地結合蘇州地景、特殊建築與地方風俗。在商業性質濃厚

69 見顧祿，《清嘉錄》，頁 32；袁學瀾，《吳郡歲華紀麗》，頁 37-38。

的這些版畫上，可見蘇州地方的生活經驗，既為當地人值得珍惜的特色，又展現蘇州特有的城市感覺。如果純就蘇州版畫的商業策略而言，這些作坊一方面以其他作坊產品為模擬對象，不致全然標新立異，冒險投資卻生產不受歡迎的版畫；另一方面也在類似產品的基礎上，嗅出地方氛圍，找尋新的賣點。

除此之外，《姑蘇虎邱誌》與《獅子林》二種版畫有「御書廳」或「御書亭」榜題，指向康熙與乾隆南巡時在江南重要景點所立之石碑與覆蓋其上之建築（附圖 19）。[70]南巡為盛清大事，蘇州版畫對此有所反應，可見敏於時事。許多有關於西湖景色的蘇州版畫，也可說明蘇州作坊對於西湖作為旅遊勝地的敏感度。若與蘇州版畫中描寫蘇州當地景觀者相比，杭州純粹是山光水色的美景，較少觸及生活氣息與風俗習慣。

最後，蘇州版畫作坊的商業策略表現在同一題材的相互模仿上，除了 6 張《萬年橋》的基調相似外，今存尚有 3 張風格近似但又些許不同的《百子圖》，如果來自不同作坊，顯現流行風格與題材的仿製現象。另一方面，某些作坊專長於同類作品，如丁來軒、張星聚的西洋畫風，再如丁亮先的花鳥、果物與博古題材。《雪中送炭》與兩張《四妃圖》的桃塢主人，[71]擅長將類似題材的小型敘事版畫堆疊成立軸，一如前言所論。當然，也有些作坊未見專擅，卻可見跨題材及風格的作法，如張星聚跨題材的《姑蘇萬年橋圖》與《百子圖》（附圖 18、附圖 23），以及雙桂軒截然不同的《泰西五馬圖》與《仕女彈琴圖》。

總之，蘇州版畫個別作坊運用多種商業策略，既標榜己身產品的特色，又不致過於標新立異，並以靈活的組合方式，嘗試吸引不同購買力的顧客。某些作坊可能專擅一或二類版畫，另外的作坊則跨越類型或風格。整體看來，蘇州版畫自康熙中後期開始，多種風格、品質與價格並存，可供多層級的顧客挑選。

70　關於康熙、乾隆南巡與虎丘的關係，見陸肇域、任兆麟編纂，〈首卷巡典〉，《虎阜志》〔蘇州：永昌祥據乾隆五十七年（1718）刊本摹印，1925〕。關於《獅子林》版畫，見王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所研究集刊》，期 50，頁 140-141。

71　其中一張《四妃圖》原稱為《歲朝圖》，關於畫名之另訂，見 Hiromitsu Kobayashi, "Seeking Ideal Happiness," in Clarissa von Spee, ed., *The Printed Image in China*, pp. 40-41, 該圖有紀年，應為乾隆十二年（1747）之製作。

自雍正末年到乾隆初中期的全盛期，蘇州版畫市場的分層化現象已臻成熟，長篇題詩與印章的加入，更可見蘇州版畫意圖吸引一般購買繪畫或買不起繪畫但希望參與賞畫文化的顧客，這些顧客最少粗識文墨。當時作坊集出版與銷售於一處，有專門的店舖，如管信德與季明台，但也有如丁亮先般，親自出門推銷運貨。出版者可能即是繪圖者或題詩者，但也可能選用能畫者或能詩者參與製作，甚至不惜遠聘外地畫家，如丁允泰與丁應宗。丁允泰除了版畫外，也是稍有名氣的肖像畫家，其他蘇州版畫的畫家或許以版畫底稿之繪製爲職業，例如秀濤子。秀濤子並不專屬於某個作坊，或也與作坊主人非親族家人，而以專長遊走於作坊間，爲出版人所聘僱。上述這些蘇州版畫作坊的跡象，皆可見該產業的高度發展，雖然某些作坊保留傳統家庭手工業生產侷限於家族的特徵，但也有些作坊因其組成多元與分工清楚而接近工廠手工業生產形式。

四、行銷與消費

蘇州版畫靈活的商業策略或許解釋其成功之道，但到底生產數字爲多少？某些研究認爲當時有五十多家作坊，每年生產超過百萬件版畫，卻未言明數字根據何來。[72]若根據前言 1760 年代高峰期總共輸出日本 6 萬件版畫看來，平均每年 6 千件輸日，若非純爲日本市場而製，評估每年總印製量超過 6 萬件，也不爲過。

蘇州版畫的行銷區域雖然有學者認爲暢銷於長江上下游，甚至遠銷到山西與東南亞等地，但因證據不足，難以確定。[73]再如前言，另有學者認爲西洋風版畫以外銷日本爲主，顯然有誤。歐洲收藏各類型的蘇州版畫足以反駁，這些版畫也早在十八世紀前中期即已輸入歐洲，包括大型立軸具有西洋風的《白堤

72 廖志豪、張鵠、葉萬忠、浦伯良，《蘇州史話》（江蘇：江蘇人民出版社，1980），頁 193。

73 王樹村，〈中國年畫敘要〉，《中國美術全集》（北京：人民美術出版社，1987），繪畫，第 21 冊，頁 26-27；顧公碩，〈蘇州年畫〉，《文物》，1959 年第 2 期，頁 13；潘元石，〈蘇州年畫的景況及其拓展〉，收入行政院文化建設委員會，《蘇州傳統版畫臺灣收藏展》（臺北：行政院文化建設委員會，1987），頁 20-23。

全景》、《漢宮秋興》。或再問，蘇州版畫是否全為外銷生產，包括日本與歐洲？答案仍然為非，蘇州版畫的印製，並非為了外銷，即使某些作坊或許將外銷視為銷售管道之一。一如前言，蘇州版畫為蘇州地方特產，銷售或許大量，內外銷兼有，但並未為了特殊的外銷市場而生產。

蘇州版畫的國內市場有其重要性，以下根據數點論之。第一，蘇州版畫上的題字、簽款與商號等標誌化記號，一如中國傳統作法，並未見到日本或歐洲的習慣。全盛期蘇州版畫如《閶門圖》與《萬年橋》上還有長篇題詩，更難想像為外銷市場而作。第二，前言管信德與季明台的店舖，可見蘇州當地原有作坊出售蘇州版畫。再如丁亮先販賣「洋畫」的記載，甚至遠達北京，[74]蘇州版畫的出售顯然不限於蘇州當地。第三，根據其前提及的清日貿易清單，看不出當時中國輸出到日本的貨物，有專為外銷所作的物品。當時許多蘇州所製的眼鏡與望遠鏡之類物品也輸出日本，可見蘇州當地特產（包括與西洋有關的商品）廣為日本消費市場所知。[75]再如，早稻田大學收藏日本蘭學家森島中良（1756-1810）的剪貼簿《習字帖》，內有一批十八世紀末期到十九世紀初期長崎地區流傳的中國廣告單，應為當時唐船帶到日本。[76]廣告商家位於蘇州、嘉興、杭州、徽州等江南名地，也包括來自廣東、福建，甚至山東地區的商號。從廣告內容看來，本為中國本地商品銷售所用，並未為了日本市場特殊印製。[77]廣告所販賣的物品，也不是專為外銷所作。

由此看來，十八世紀清日之間的貿易掌控權仍在中國，日本所輸入的物品本為中國各地特產，日本商人雖可評量各商品的銷售狀況而買入或替換某種中

74 據記載，丁亮先曾為天主教教友送信到北京天主堂，若參酌上下文意，應是因其出門賣畫本可遠達北京，方有此任務。見中國第一歷史檔案館等合編，《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》，冊 1，頁 294。

75 王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所研究集刊》，期 50，頁 148-150。

76 筆者曾在 2009 年 8 月 28 日在早稻田大學參閱《習字帖》，感謝劉序楓教授告知此資料。

77 關於日本收藏的中國廣告單，除了《習字帖》外，尚有其他。詳見劉序楓，〈清代中期輸日商品的市場、流通與訊息傳遞──以商品的「商標」與「廣告」為線索〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《轉接與跨界──東亞文化意象之傳佈》（臺北：允晨文化實業股份有限公司，2015），頁 269-324。

國商品，但並未具有主導中國商品製造方向的消費力量。蘇州版畫並非爲了外銷所生產，但因爲是蘇州當地名產，所以大量外銷日本。因爲大量，在日本的消費者應包括多種階層人士，目前發現的記載，包括將軍與奉行等日本上層人物訂購版畫。[78]蘇州版畫在日本屬於舶來品範疇，頗有價值，應爲有錢有勢之人所珍惜，也如前提及，爲日本版畫所模仿。至於輸往歐洲的蘇州版畫，端賴進一步的研究方能確定其中介者與流通途徑，本人另一篇論文已經指出荷蘭東印度公司的商業媒介與天主教的傳教管道皆有可能。[79]無論是漢斯．斯隆、薩克森選侯或法蘭茲侯王皆屬上層階層，甚至貴族，蘇州版畫因爲十八世紀歐洲流行的中國風而受到珍藏。

蘇州版畫在中國又如何？若依照前引乾隆初年《吳縣志》，版畫的售價不如山塘畫鋪所出售的繪畫。即使製作複雜又精美工巧的「丁氏版畫」，或製造過程同樣複雜且需要特殊畫技的大型立軸洋風版畫，也因爲版畫可複製的特點，價錢應該低於繪畫。或因爲此點，當日本市場視蘇州版畫爲舶來品而珍惜，而歐洲貴族因爲中國風收藏蘇州版畫，視爲來自中國的珍貴裝飾品，中國本地卻將蘇州版畫置於最底層的藝術商品，用完即廢棄。再加上太平天國動亂中蘇州所受到的重大損壞，蘇州版畫的痕跡在其製造地反而難尋。

至於蘇州版畫的實際定價，因爲確定資料難尋，僅能根據周邊資料略加推測。目前可找到的比較價格出自魯日滿的帳本，在 1675 年左右，魯日滿花在一位畫家所畫的聖母像 0.28 兩銀子，一塊爲聖母像所買的木板 0.09 兩，雕刻 1 張沙勿略像 0.1 兩，印製 1 張聖母像的代價爲 0.1 兩，四者相加可見爲出版一種聖像最少花費 0.57 兩左右。[80]因爲版畫可印刷多本，魯日滿買了 3 幅聖像也不過 0.16 兩，單幅約 0.05 兩。當時 0.61 兩換 1,000 文錢，一幅聖像約 82

78 僅舉數例，見〔日〕永積洋子編，《唐船輸入品數量一覽 1637-1833 年——復元唐船貨物改帳．帰帆荷物買渡帳》，頁 153、174、175、176、187。

79 Cheng-hua Wang, “Prints in Sino-European Artistic Interactions of the Early Modern Period,” in Rui Oliveira Lopes, ed., *Face to Face: The Transcendence of the Arts in China and Beyond Historical Perspective*, pp. 447-449.

80 見〔比〕高華士（Noël Golvers）著，趙殿紅譯，劉益民審校，《清初耶穌會士魯日滿常熟賬本及靈修筆記研究》，頁 104-151。

文錢，1 石米價值 1 兩，也就是 1,639 文錢，1 幅聖像爲 1 石米的十九分之一。掙扎於糊口的社會底層想當然負擔不起，但若比較晚明萬曆時期，一卷蘇州片《清明上河圖》價值 1 兩，版刻聖像的價錢相對低廉。[81]蘇州版畫全盛期的產品無論在構圖設計與版刻技術上應超過單純的聖母像，價錢如果是其十倍，也不過 0.5 兩，遠低於 1 兩的蘇州片。蘇州版畫全盛期因爲分層化現象，版畫的價錢或許自 0.05 兩到 0.5 兩皆有。

蘇州生產的「門神」版畫應爲跨階層的使用物品，行銷各地。習俗上新年節慶必對掛門神於兩扇門扉，即使王公貴族家亦不例外。例如清代宮廷繪畫《雍正十二月行樂圖》中的一月，即可見富貴高階人家門扉上貼有門神像，似乎爲版畫。相較之下，本文所處理的蘇州版畫雖有許多內容指向新年等節慶，並非過年時節必定懸掛或張貼之應景物品，反而有如繪畫，可供裝飾及增添喜氣之用，但端看各個人家是否負擔得起節慶或平日裝飾的價錢。王公貴族、上層文士或富商人家既收藏古代繪畫或當代重要畫家的作品，當然不需要版畫；其下者還有餘力購買類似山塘畫鋪所販售的商業性繪畫，大多數的單張版畫可能更等而下之。

如是之故，前引乾隆初年《吳縣志》「物產」卷中的「褚造之類」，將蘇州版畫與山塘商業繪畫並置，統稱爲「畫張」，明言其題材與繪畫相同，但價值較爲低廉，並與「門神」類版畫分開。此一「畫張」類紙製藝術商品，單位爲「張」，回歸紙類原本的計算方式，不強調裝裱後的卷軸等形制，反映出「畫張」與較爲上層的傳統繪畫商品有所區別，後者可能出自有名的職業畫家，價錢較爲昂貴，並非量產，也未形成產業，也可能出自蘇州片作坊，雖爲量產，但以卷軸畫形式出售，價值高於「畫張」。「畫張」似乎夾在一般卷軸扇面冊頁繪畫與門神類版畫中間，而「畫張」繪畫，尚高於「畫張」版畫。

81　關於晚明廉價繪畫的生產與買賣，見王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》（臺北：聯經出版文化事業有限公司，2005），頁 1-57。

關於「畫張」形制，另見輔助證據。在日本關於中國版畫輸入的記載中，雖可見卷或箱等計量單位，但主要爲單張的「枚」（日文，即爲「張」之意）。[82]此種大量生產的藝術商品，確實以「張」販售最爲簡便，今存日本的蘇州版畫多見立軸的裝裱方式，應爲輸往日本後，爲了收藏與展示方便所作的改變，一如在歐洲被裱爲壁面裝飾。

蘇州長期以來生產較爲廉價的圖像，以供無法負擔中高層繪畫的消費者選購，此種「無法負擔」有兩個層面，既指金錢價値，也關係著對於中高層繪畫所代表之文化價値的理解度。起碼自晚明到清初，所謂的「蘇州片」作坊假畫在蘇州大量生產，甚至具有專業化傾向。[83]專業化畫匠或書匠各自有專精，只負責完成商品中的某一局部，透過整合，快速生產高度相似的藝術品，當時最流行的模仿對象如李思訓、李昭道父子、張擇端、趙伯駒與仇英等，多爲以青綠設色專長的古代或當代名家。這些假畫著眼於上層繪畫作品，藉著模仿有名畫家或打出其名號來吸引買者，即使畫風與原有畫家相距甚大，也可見其攀附上層畫家與其作品的用意。

到了清代初中期，在商業價値上更爲低廉的蘇州版畫大量出現，初期跟隨中國傳統單張版畫，並未模仿更上層的圖像商品，也就是繪畫；後來到全盛期，蘇州版畫中的中高層商品開始模仿繪畫，企圖開創類繪畫式圖像的消費市場，以涵括意圖擁有繪畫作品卻在消費能力上無法如願的消費者。這些消費者再加上原先傳統式版畫（非指門神類年畫）的購買者，共同構成十八世紀最底層的藝術商品消費群。比起晚明到清初蘇州片的消費者，蘇州版畫因爲價格低廉更能探觸下層的消費群。他們或受惠於十八世紀復甦的經濟，成爲有能力購買藝

---

82 見〔日〕永積洋子編，《唐船輸入品數量一覽 1637-1833 年——復元唐船貨物改帳．帰帆荷物買渡帳》，頁 132-238。

83 關於蘇州片相關研究，見楊臣彬，〈談明代書畫作僞〉，《文物》，1990 年第 8 期，頁 73-82；楊仁愷主編，《中國古今書畫眞僞圖典》（瀋陽：遼寧畫報出版社，1997），頁 148-55；Ellen Johnston Laing, “*Suzhou Pian* and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying,” *Artibus Asiae*, 59:3/4 (2000), pp. 265-295; 王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》，頁 42-55；陳香吟，〈明清《若蘭璇璣圖》研究〉（臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2010），第 3 章。

術商品的最新一批消費者，但其經濟能力甚至低於晚明蘇州片青綠長卷的消費者。再者，在晚明以來城市化與商品化締結的現象中，最值得注意的狀況就是與消費文化相關的行爲與論述，[84]藝術品的消費甚至成爲城市的象徵，用來區別城市與其他地點，例如鄉村。[85]此種複雜的經濟與社會文化現象或許促使廣受城市文化熏染的人士，覺得圖像爲生活所需，在稍有餘錢時，遂依其能力購買相關商品。

除了經濟能力外，蘇州版畫所代表的文化能力顯然低於一般繪畫。「丁氏版畫」及若干大型立軸版畫上可見題詩與簽款，應爲了吸引識字階層的消費者，企圖提高產品的價值。另外，蘇州版畫上出現唐寅（墨浪子《西廂記》版畫）及仇英（秀濤子《姑蘇虎邱誌》）的名號，也企圖援引蘇州繪畫全盛期的重要畫家來提高文化價值。然而，欣賞蘇州版畫的識字階層可指功能性識字人口，不見得包括文人士大夫，尤其是高層文士。一如欣賞俚俗淺白戲劇小說或民謠俗曲的消費者，不需高層文化素養，而蘇州版畫中《西廂記》及《茉莉花歌》等以文本爲基礎並且題寫於畫面的作品，所著眼的消費者即使識字，也不見得爲文士。除此之外，蘇州版畫的整體風格與主流繪畫系譜中的畫家相去甚遠，所吸引到的消費群顯然不需理解繪畫傳統與歷代名家的風格。蘇州片的消費者或許也不理解古代或當代畫家，但起碼意識到主流畫家的存在與上層的文化價值，遂以冒名簽款或青綠風格接近之。相較之下，蘇州版畫的製作意圖少見此種文化意識。

蘇州版畫的興起一方面迎合當時社會對於圖像裝飾或欣賞的需求，另一方面也開創了新的圖像商品市場。相對於中高層的圖像商品，蘇州版畫作坊一方面供應市場上最低層的商品，另一方面也在此最低層的市場中再劃分等級，企圖網羅家有一點餘錢的所有消費者。

84　見巫仁恕，〈明清消費文化研究的新取徑與新問題〉，《新史學》，卷 17 期 4（2006 年 12 月），頁 217-252。

85　王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活》，頁 51-55。

無論是蘇州片或蘇州版畫，蘇州城本身所累積的社會文化或經濟資本提供重要的成功資源。晚明以來的蘇州本是繪畫與版刻生產的重鎮，畫家與刻工雲集，爲版畫生產製造有利環境。蘇州版畫上出現唐寅及仇英的名號，雖然僅爲少數，也是蘇州文化傳統所能提供的文化根據。更重要的是，蘇州風氣與流俗成爲版畫重要的題材與風格來源，包括西洋畫風的流行、城市特殊景點的觀看與風俗活動的參與等。就經濟層面而言，蘇州商品銷售日本的貿易潮流，也爲版畫帶來另一銷售管道，其他在中國內部的銷售地，如北京等，[86]或也與蘇州其他特產互相攀援。

再者，若從蘇州版畫管窺當時底層消費者的想望，版畫除了提供裝飾功能與喜慶氣氛外，購買者對於蘇州流風顯然心存興味，意圖參與該地該城的氛圍與活動。蘇州版畫中西湖有關題材的流行，可見西湖遊覽之盛。西湖的湖光山色與蘇州的城居文化看似相反，卻是富貴生活的一體兩面。更甚者，一如前述，許多樓閣人物題材的版畫以西湖爲背景，在西湖擁有別莊庭園，並爲嬌妻多子環繞，應是當時眾多男性的夢想。早期蘇州版畫中的天賜金錢或聚寶盆雖好，但比不上更爲具體且富有日常生活意味的城居或湖居歲月，繁華富貴盡在其中。

總而言之，蘇州版畫運用靈活的商業策略，製造成功的產業，某些版畫類別表現所在地蘇州的城市性質、流風近俗與心理慾望，也表現一般人所共有的好奇與夢想，落實在城市景觀、行旅賞玩、美妻健子與富貴生活等面向。其他種類的蘇州版畫，例如花鳥及敘事主題，顯示版畫作坊意圖全括歷來可見的各式各樣圖像題材，製造多樣豐富的產品，吸引廣大的消費群，包括蘇州當地及外地的消費者。廉價的圖像提供各種有趣的視覺觀看畫面，並寓含眾人所需的各種意涵，花一點錢就可買回欣賞，何樂不爲？

86 在十八世紀前往北京朝覲的朝鮮使臣記載中，可見「西洋畫」的購買類別。見 Cheng-hua Wang, “Global and Local: European Stylistic Elements in Eighteenth Century Chinese Cityscapes,” (forthcoming)。當時這些使臣在北京，也搜尋購買來自江南的板刻書籍。所謂的「西洋畫」除了來自歐洲的版畫與繪畫外，也可能是蘇州洋風版畫。

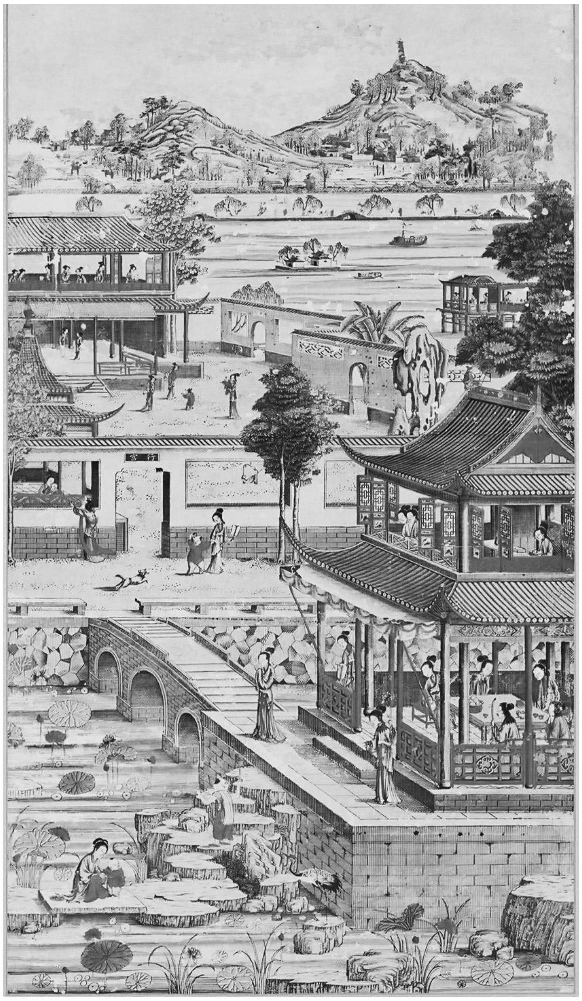
蘇州版畫顯示書籍版畫之外的單張版畫，也提供重要的藝術史與文化史研究議題。藝術史傳統重視「質」的問題，尋找藝術品中高超的形式特質與重要的內涵文化，但因爲「量」而引出的議題同樣值得討論，而且這些議題也涉及文化史所關注的現象與事物。其一即是藝術商品化的現象與新興藝術市場與消費者的出現，這是近代早期關於「消費文化」研究的一環。再者，蘇州一向被認爲是中國士人文化的代表，但蘇州片假畫與蘇州版畫的大量生產，也可見蘇州藝術生產與社會文化的另一面。最後，雖然在清代初中期的中國，大眾化時代尚未來臨，但蘇州版畫應可說是中國近現代之前最爲接近大眾的圖像商品。自此之後，單張版畫的生產與消費蔚爲洪流，直到近現代時期仍是重要的藝術與社會文化現象。此一現象或可說是近代早期到近現代時期的連結之一，可供日後研究思考。

附圖 1　丁亮先，《蓮花圖》，十八世紀中期，紙本印刷，29.9 x 36 公分，倫敦大英博物館藏。

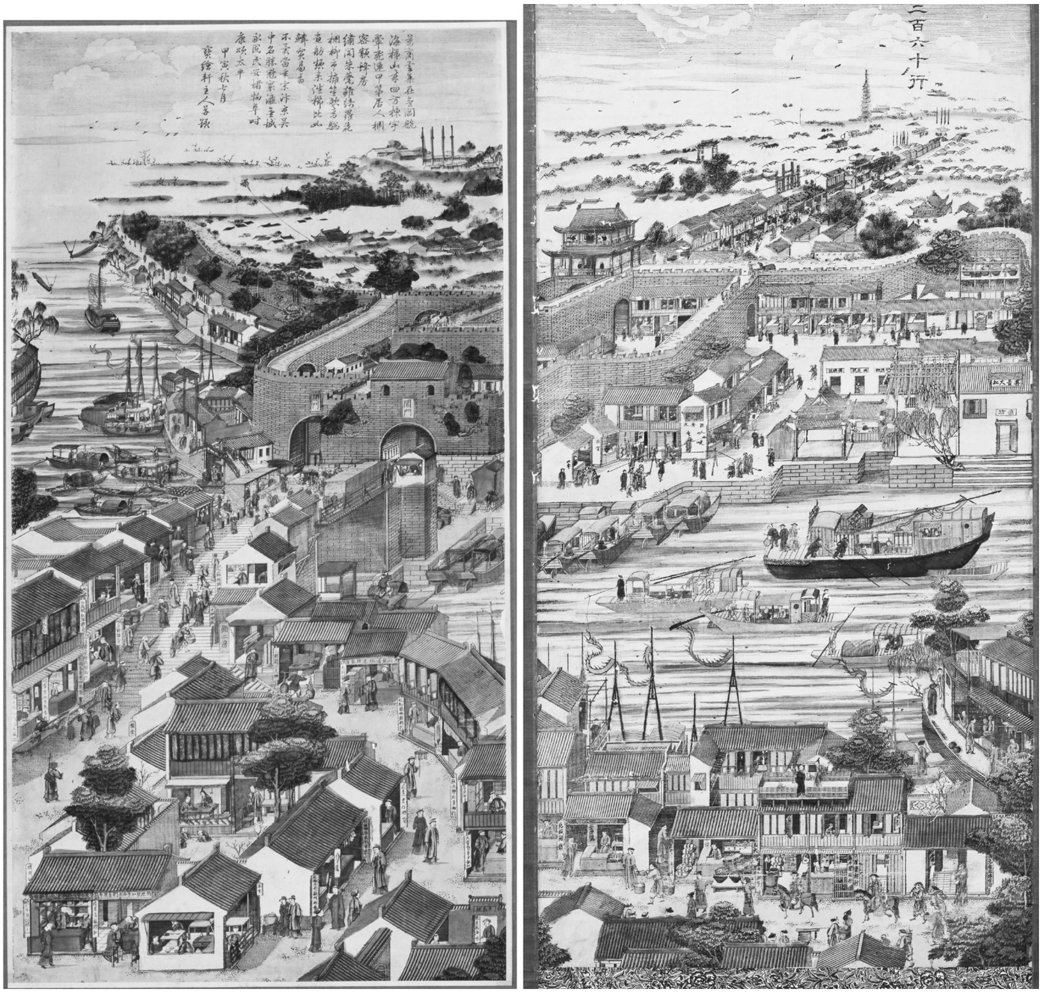
附圖 2　《清明佳節圖》（上）、《二十四孝圖》（下），十七世紀下半葉，紙本印刷，37.5 x 56.3 公分（上）、37 x 56.3 公分（下），廣島海の見える杜美術館藏。

附圖 3　《李白寫詩圖》，十七世紀下半葉，紙本印刷，28.2 x 29 公分，倫敦大英博物館藏。

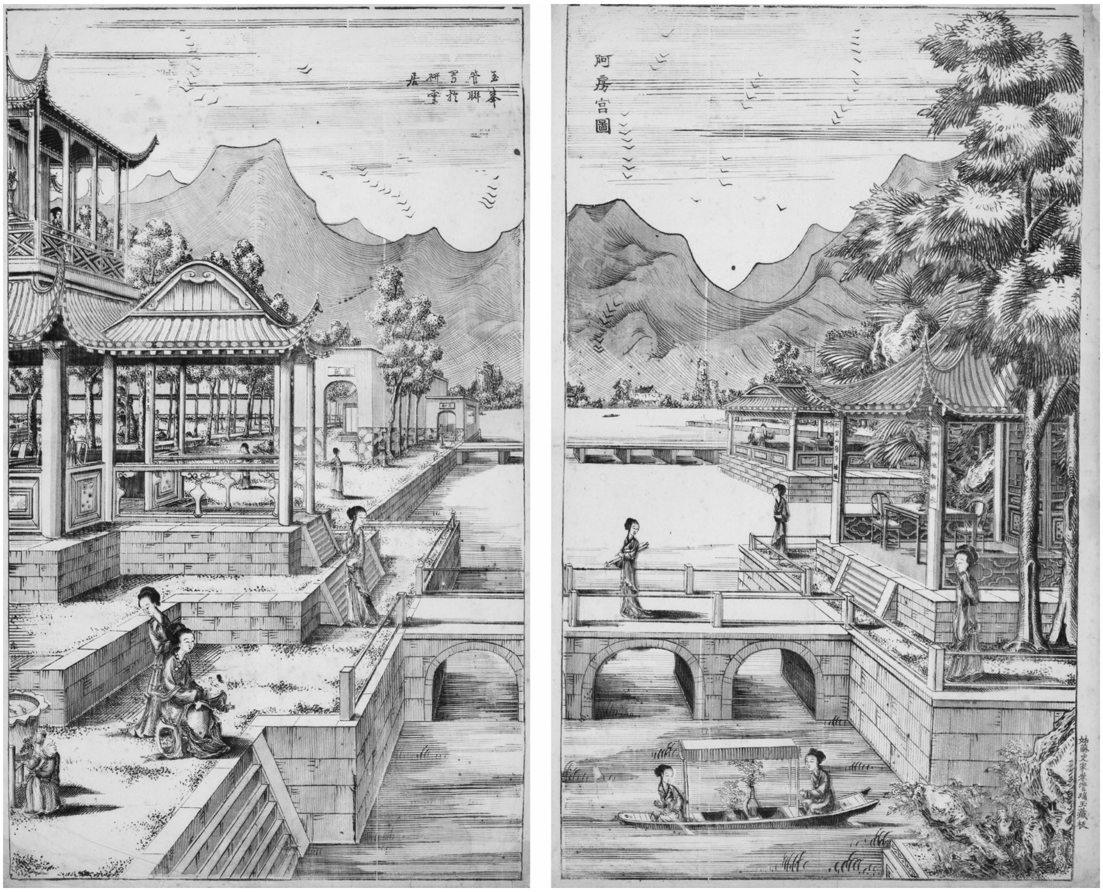
附圖 4　《仕女彈琴圖》，十八世紀，紙本墨印筆繪，95.4 x 54.4 公分，廣島海の見える杜美術館藏。



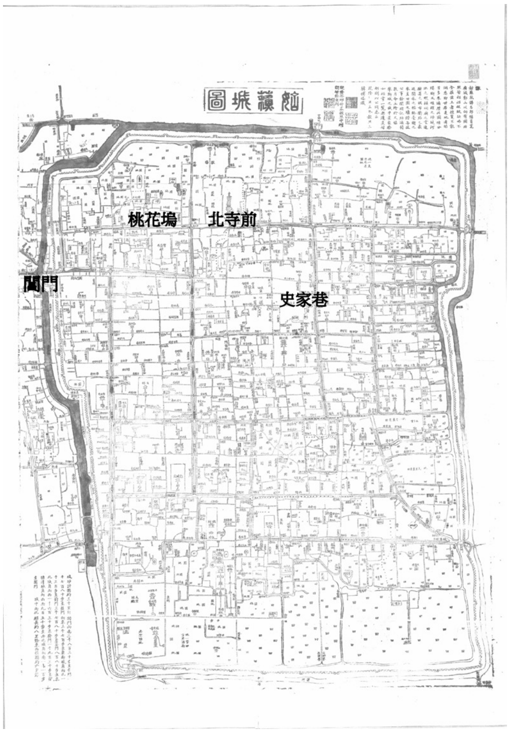
附圖 5　《西湖行宮圖》，十八世紀初中期，紙本墨印筆繪，99.6 x 57.3 公分，廣島海の見える杜美術館藏。



附圖 6　《三百六十行》（右）、《閶門圖》（左），1734 年，紙本墨印筆繪，108.6 x 55.6 公分、108.6 x 55.9 公分，廣島海の見える杜美術館藏。



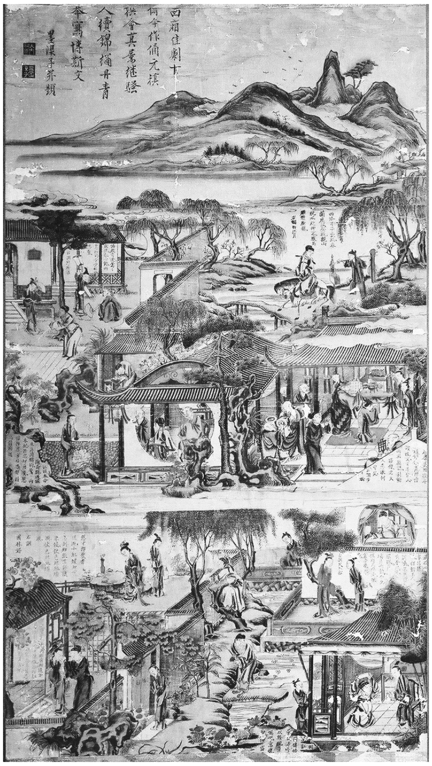
附圖 7　《阿房宮圖》，十八世紀初中期，紙本墨印，各 36 x 28 公分，廣島海の見える杜美術館藏。



附圖 8　《姑蘇城圖》，閶門、桃花塢、史家巷及北寺前，1745-1748 年，紙本墨印，81 x 41 公分，奈良天理大學附屬天理圖書館藏。

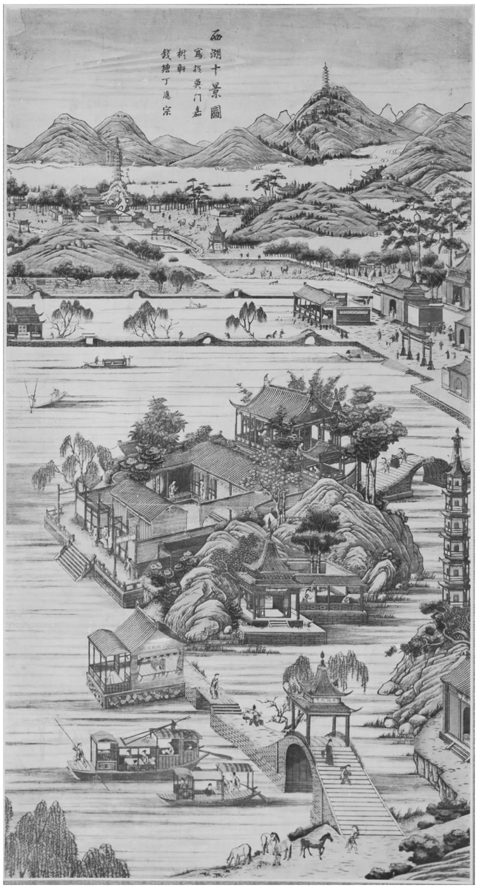
附圖 9　《萬國來朝》，十七世紀下半葉，紙本印刷，39.3 x 59.6 公分，倫敦大英博物館藏。

附圖 10　《薛仁貴私擺龍門陣》，十七世紀下半葉，紙本印刷，33.2 x 49.8 公分，廣島海の見える杜美術館藏。

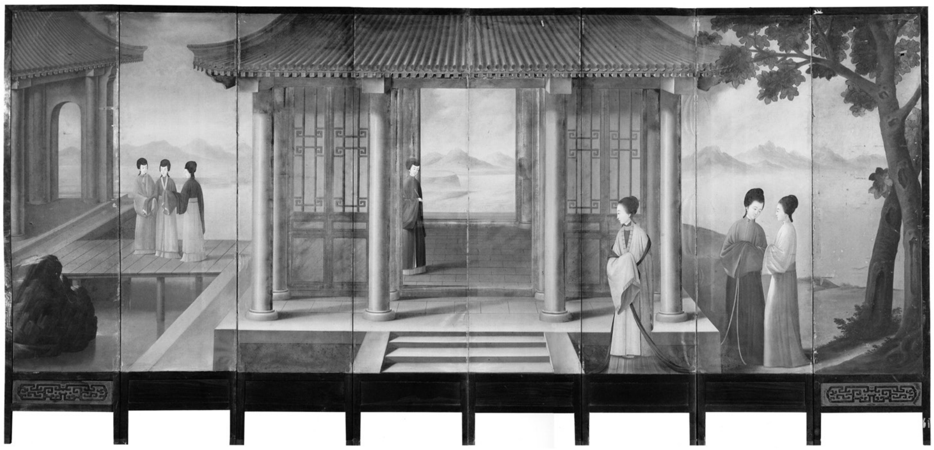


附圖 11 《墨浪子版西廂記 I》，十七世紀下半葉，紙本墨印筆繪，91.2 x 52.7 公分，廣島海の見える杜美術館藏。

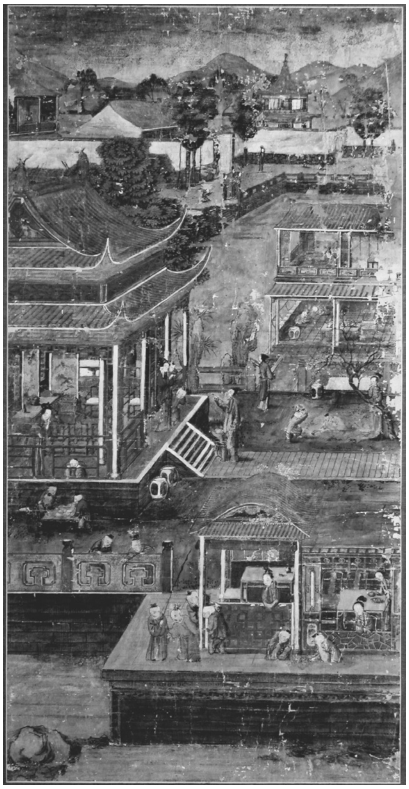
附圖 12 《樓閣仕女圖》，十七世紀晚期或十八世紀初期，紙本墨印，36.4 x 58.3 公分，德勒斯登邦立美術館銅版畫典藏室（Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden）藏。



附圖 13 《西湖十景圖》，十八世紀中期，紙本墨印筆繪，105.7 x 56.5 公分，廣島海の見える杜美術館藏。



附圖 14　《桐蔭仕女圖》，十七世紀下半葉，絹本油畫屏風，128.5 x 326 公分，北京故宮博物院藏。出自故宮博物院編，《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》（北京：文物出版社，2001），圖 35。

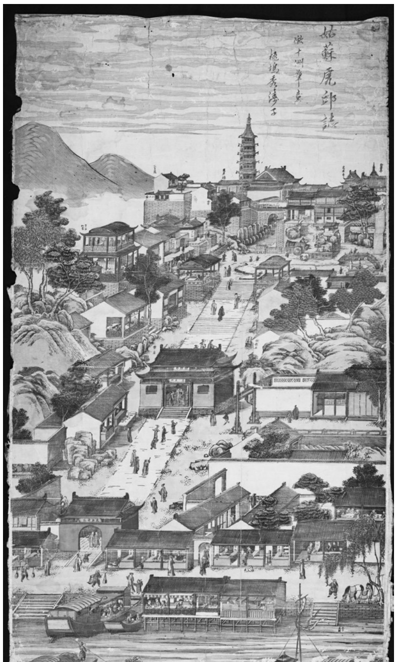


附圖 15　《樓閣富貴圖》，十八世紀初中期，紙本墨印筆繪，100.1 x 50.5 公分，廣島海の見える杜美術館藏。

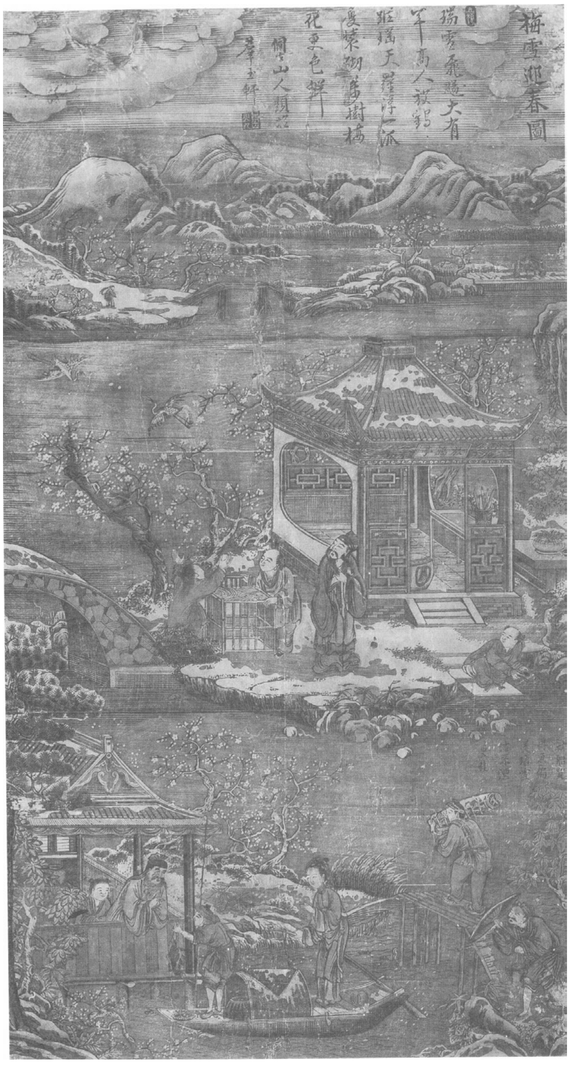
附圖 16　《西洋遠畫》，約 1680 年，紙本墨印，21 x 13.5 公分，出自孫雲球，《鏡史》（康熙十九年刻本），上海圖書館藏。

附圖 17　《買魚圖》，十八世紀初中期，紙本墨印筆繪，29.2 x 49.6 公分，廣島海の見える杜美術館藏。

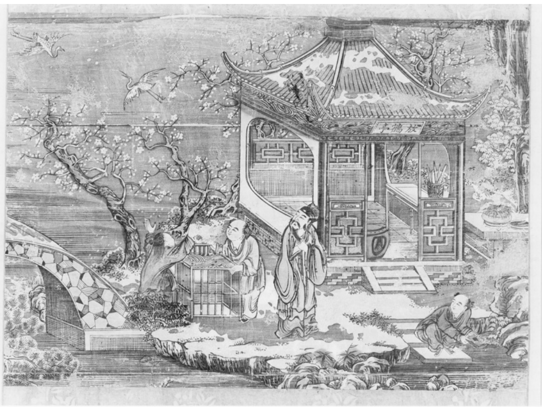
附圖 18　《百子圖》，1743 年，紙本墨印筆繪，98.2 x 53.5 公分，倫敦大英博物館藏。



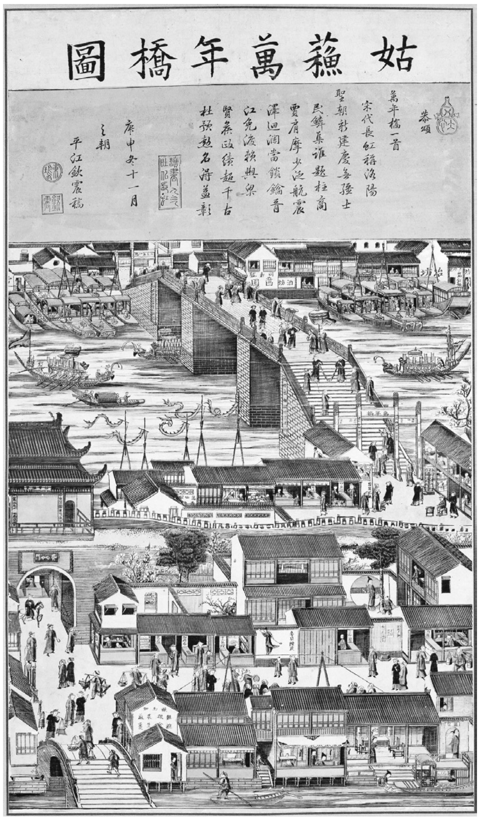
附圖 19　《姑蘇虎邱誌》，十八世紀初中期，紙本墨印筆繪，100.8 x 52.8 公分，馮德堡（Christer von der Burg）收藏。



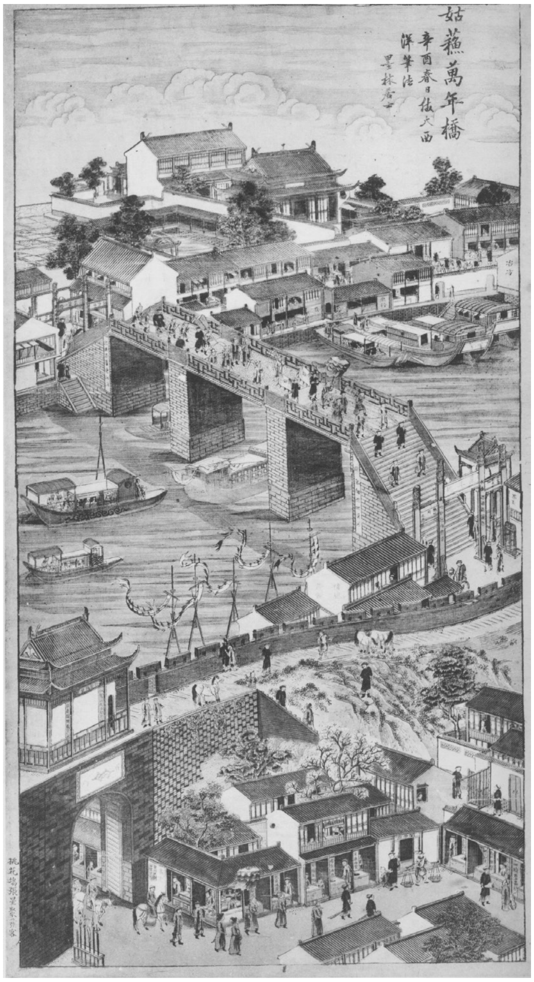
附圖 20　《梅雪迎春圖》，十八世紀初中期，紙本墨印筆繪，95.5 x 51.8 公分，天理大學附屬天理圖書館藏。出自〔日〕青木茂、小林宏光編，《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，圖 116。



附圖 21　《放鶴亭圖》，十八世紀初中期，紙本墨印筆繪，35.2 x 49.8 公分，奈良大和文華館藏。

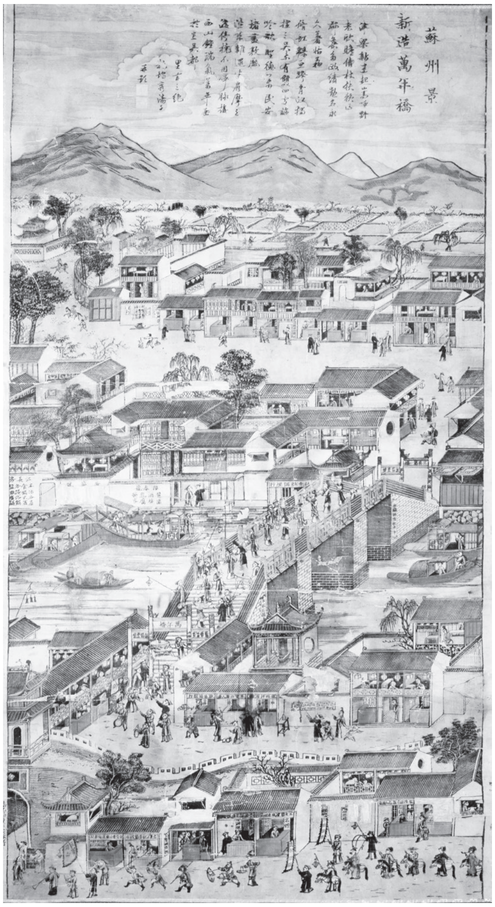


附圖 22　《姑蘇萬年橋圖》，1740 年，紙本墨印筆繪，66.6 x 53.8 公分，神戶市立博物館藏。



附圖 23《姑蘇萬年橋圖》，1741 年，紙本墨印筆繪，106.5 x 57.5 公分，收藏地不詳。出自〔日〕青山新編，《支那古版画図録》，圖 2。

附圖 24　《姑蘇萬年橋圖》，1744 年，紙本墨印筆繪，78.5 x 44 公分，京都私人收藏。出自〔日〕青木茂、小林宏光編，《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，圖 110。



附圖 25　《蘇州景新造萬年橋圖》，十八世紀中期，紙本墨印筆繪，100.6 x 55.2 公分，町田市立國際版畫美術館藏。

徵引書目

一、史料

中國第一歷史檔案館、澳門基金會、暨南大學古籍研究所合編，《明清時期澳門問題檔案文獻匯編》，北京：人民出版社，1999。

方　豪，《中國天主教史人物傳》，冊中，北京：中華書局，1988。

沈朝初，《洪崖詞》，收入張宏生編，《清詞珍本叢刊》，冊 9，南京：鳳凰出版社，2007。

姜順蛟等修，施謙等纂，《（乾隆）吳縣志》，清乾隆十年（1745）刻本，上海圖書館藏。

孫雲球編，《鏡史》，康熙十九（1680）年刻本，上海圖書館藏。

徐允希，《蘇州致命紀略》，上海：土山灣慈母堂，1932。

袁學瀾，《吳郡歲華紀麗》，南京：江蘇古籍出版社，1998。

袁學瀾輯，《姑蘇竹枝詞》，收入張智主編，《中國風土志叢刊》，冊 43，揚州：廣陵書社，2003。

張　庚，《國朝畫徵續錄》，收入于玉安編，《中國歷代畫史匯編》，冊 3，天津：天津古籍出版社，1997。

陸肇域、任兆麟編纂，《虎阜志》，蘇州：永昌祥仿古石印本，1925。

廖志豪、張鵠、葉萬忠、浦伯良，《蘇州史話》，江蘇：江蘇人民出版社，1980。

墨浪子輯，《西湖佳話》，上海：上海古籍出版社，1992。

吳旻、韓琦編校，《歐洲所藏雍正乾隆朝天主教文獻匯編》，上海：上海人民出版社，2008。

顧　祿，《桐橋倚棹錄》，上海：上海古籍出版社，1980。

顧　祿，《清嘉錄》，南京：江蘇古籍出版社，1999。

二、專著

〔日〕大和文華館編，《中国の明清時代の版画》，奈良：大和文華館，1972。

〔日〕太田記念美術館、王舍城美術寶物館編集，《錦絵と中国版画展》，東京：太田記念美術館，2000。

〔日〕王舍城美術寶物館編，《蘇州版画：清代市井の芸術》，廣島：王舍城寶物美術館，1986。

〔日〕永積洋子編，《唐船輸出入品数量一覽 1637-1833 年——復元唐船貨物改帳・帰帆荷物買渡帳》，東京：創文社，1987。

〔日〕岡泰正，《めがね絵新考：浮世絵師たちがのぞいた西洋》，東京：筑摩書房，1992。

〔日〕岡泰正，《異国絵の冒險：近世日本美術に見える情報と幻想》，神戶：神戶市立美術館，2001。

〔日〕岡泰正等，《眼鏡絵と東海道五拾三次展——西洋の影響をうけた浮世絵：特別展》，神戶：神戶市立博物館，1984。

〔日〕青山新，《支那古版画図録》，東京：大塚巧藝社，1932。
〔日〕青木茂、小林宏光編，《「中国の洋風画」展——明末から清時代の絵画・版画・挿絵本》，東京：町田市立国際版畫美術館，1995。
〔日〕喜多祐士，《蘇州版画：中国年画の源流》，東京：駸駸堂出版株式會社，1992。
〔日〕黒田源次，《西洋の影響を受けたる日本画》，京都：中外出版株式會社，1924。
〔日〕横地清，《遠近法で見る浮世絵：政信・応挙から江漢・広重まで》，東京：三省堂，1995。
〔比〕高華士（Noël Golvers）著，趙殿紅譯，劉益民審校，《清初耶穌會士魯日滿常熟賬本及靈修筆記研究》，鄭州：大象出版社，1997。
王樹村主編，《中國年畫發展史》，天津：天津人民美術出版社，2005。
巫仁恕，《優游坊廂：明清江南城市的休閒消費與空間變遷》，臺北：中央研究院與聯經出版事業有限公司，2012。
周新月，《蘇州桃花塢年畫》，南京：江蘇人民出版社，2009。
故宮博物院編，《故宮博物院藏清代宮廷繪畫》，北京：文物出版社，2001。
香港藝術館編，《頤養謝塵喧：乾隆皇帝的秘密花園》，香港：康樂及文化事務署，2012。
章　法，《蘇州竹枝詞》，收入趙明、薛維源及孫珩編輯著，《江蘇竹枝詞集》，南京：江蘇教育出版社，2001。
張　燁，《洋風姑蘇版研究》，北京：文物出版社，2012。
馮驥才主編，《中國木版年畫集成》，冊 13，北京：中華書局，2005。
楊仁愷主編，《中國古今書畫眞僞圖典》，瀋陽：遼寧畫報出版社，1997。
Li, Chu-tsing, ed. *Artists and Patrons: Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting*. Lawrence: The Nelson-Atkins Museum of Art and University of Washington Press, 1989.
Cahill, James. *Pictures for Use and Pleasure: Vernacular Painting in High Qing China*. Berkeley: University of California Press, 2010.
Cahill, James. *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting.* Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982.
Cahill, James. *The Painter's Practice: How Artists Lived and Worked in Traditional China*. New York: Columbia University Press, 1994.
Chow, Kai-wing. *Publishing, Culture, and Power in Early Modern China.* Stanford: Stanford University Press, 2004.
Clunas, Craig. *Pictures and Visuality in Early Modern China*. London: Reaktion Books, 1997.
Hay, Jonathan. *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China.* New York: Cambridge University Press, 2001.
Hsü, Ginger Cheng-chi. *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

Von Spee, Clarissa, ed. *The Printed Image in China: From the 8th to the 21st Centuries.* London: The British Museum Press, 2010.

Wappenschmidt, Friederike. *Chinesische Tapeten für Europa: Vom Rollbild zur Bildtapete*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1989.

三、論文

〔日〕古原宏伸，〈棧道積雪図の二三の問題──蘇州版画の構図法〉，《大和文華》，期 58，1973 年 8 月，頁 9-23。

〔日〕鈴木綾子，〈年画にみる女性像──清代蘇州版画における才女の図像〉，《芸術学学報》，期 7，2000，頁 2-22。

〔日〕藤田伸也，〈対幅考──南宋絵画の成果と限界〉，《人文論叢：三重大学人文学部文化学科研究紀要》，期 17，2000，頁 85-99。

王正華，〈乾隆朝蘇州城市圖像：政治權力、文化消費與地景塑造〉，《中央研究院近代史研究所研究集刊》，期 50，2005 年 12 月，頁 115-184。

王正華，〈過眼繁華：晚明城市圖、城市觀與文化消費的研究〉，收入李孝悌編，《中國的城市生活：十四世紀至二十世紀》，臺北：聯經出版事業公司，2005，頁 1-57。

王樹村，〈中國年畫敘要〉，《中國美術全集》，繪畫，冊 21，北京：人民美術出版社，1987，頁 26-27。

王樹村，〈蘇州桃花塢木版年畫概述〉，收入江蘇古籍出版社編，《蘇州桃花塢木版年畫》，南京：江蘇古籍出版社，1991，頁 13-20。

巫仁恕，〈明清消費文化研究的新取徑與新問題〉，《新史學》，卷 17 期 4，2006 年 12 月，頁 217-252。

孫承晟，〈明清之際西方光學知識在中國的傳播及其影響──孫雲球《鏡史》研究〉，《自然科學史研究》，卷 26 期 3，2007 年 7 月，頁 363-376。

徐文琴，〈十八世紀蘇州版畫仕女圖與法國時尚版畫〉，《故宮文物月刊》，期 380，2014 年 11 月，頁 92-102。

徐文琴，〈清朝蘇州單幅《西廂記》版畫之研究：以十八世紀洋風版畫〈全本西廂記圖〉為主〉，《史物論壇》，2014 年 6 月，頁 5-62。

馬雅貞，〈中介於地方與中央之間：《盛世滋生圖》的雙重性格〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，期 24，2008 年 3 月，頁 259-322。

馬雅貞，〈商人社群與地方社會的交融──從清代蘇州版畫看地方商業文化〉，《漢學研究》，卷 28 期 2，2010 年 6 月，頁 87-126。

張先清，〈職場與宗教：清前期天主教的行業人際網絡〉，《宗教學研究》，2008 年第 3 期，頁 94-99。

陳香吟，〈明清《若蘭璇璣圖》研究〉，臺北：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2010。

童　芃，〈焦秉貞仕女圖繪研究〉，臺北：國立臺灣師範大學藝術史研究所碩士論文，2013。

楊臣彬，〈談明代書畫作僞〉，《文物》，1990 年第 8 期，頁 73-87、96、103-105。

劉序楓，〈清代中期輸日商品的市場、流通與訊息傳遞——以商品的「商標」與「廣告」爲線索〉，收入石守謙、廖肇亨主編，《轉接與跨界——東亞文化意象之傳佈》，臺北：允晨文化實業股份有限公司，2015，頁 269-324。

潘元石，〈蘇州年畫的景況及其拓展〉，收入行政院文化建設委員會編，《蘇州傳統版畫臺灣收藏展》，臺北：行政院文化建設委員會，1987，頁 20-23。

顧公碩，〈蘇州年畫〉，《文物》，1959 年第 2 期，頁 13-15。

Bischoff, Cordula. “The East Asian Works in August the Strong’s Print Collection: The Inventory of 1738.” (forthcoming).

Butz, Herbert. “Zimelien der populären chinesischen Druckgraphik. Holzschnitte des 17. Und 18. Jahrhunderts aus Suzhou im Kupferstich-Kabinett in Dresden und im Museum für Ostasiatische Kunst in Berlin.” *Mitteilungen,* Nr. 13 (Oktober 1995), pp. 28-41.

Kobayashi, Hiromitsu. “Suzhou Prints and Western Perspective: The Painting Techniques of Jesuit Artists at the Qing Court, and Dissemination of Contemporary Court Style of Painting to Mid-Eighteenth Century Chinese Society through Woodblock Prints.” In John W. O’Malley, S. J., et al., *The Jesuit II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773* (Toronto: University of Toronto Press, 2006), pp. 262-286.

Laing, Ellen Johnston. “Suzhou Pian and Other Dubious Paintings in the Received Oeuvre of Qiu Ying.” *Artibus Asiae,* 59:3/4 (2000), pp. 265-295.

Ma, Meng-ching. “Fragmentation and Framing of the Text: Visuality and Narrativity in the Late Ming Illustrations to the Story of the West Wing.” Ph. D. dissertation, Stanford University, 2008.

McLoughlin, Kevin. “Thematic Series and Narrative Illustration in Early Eighteenth Century Suzhou Color Woodblock Prints in the Sloane Collection.” (forthcoming).

Thomsen, Hans B. “Chinese Woodblock Prints and Their Influence on Japanese Ukiyo-e Prints.” In Amy Reigle Newland, ed., *The Hotei Encyclopedia of Japanese Woodblock Prints* (Amsterdam: Hotei Publishing, 2005), pp. 87-90.

Wang, Cheng-hua. “A Global Perspective on Eighteenth-Century Chinese Art and Visual Culture.” In *The Art Bulletin,* 96:4 (December 2014), pp. 386-390.

Wang, Cheng-hua. “Global and Local: European Stylistic Elements in Eighteenth Century Chinese Cityscapes.” (forthcoming).

Wang, Cheng-hua. “Prints in Sino-European Artistic Interactions of the Early Modern Period.” In Rui Oliveira Lopes, ed., *Face to Face: The Transcendence of the Arts in China and Beyond. Historical Perspective* (Lisbon: Artistic Studies Research Center and the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, 2014), pp. 436-443.

Art as Commodity: The Commercial Aspects of Suzhou Single-Sheet Prints in the Early and Middle Qing Dynasty

Wang Cheng-hua*

Abstract

This study investigates the production and consumption of extant Suzhou single-sheet prints in order to gain a comprehensive picture of the art industry that made them a popular product. The issues dealt with include when and where these prints were produced, the business and marketing strategies of the print workshops that produced them, and the consumption of such low-end artistic works in early-modern China. These prints were mostly produced from the 1660s to the early nineteenth century in at least two concentrated areas inside the city of Suzhou. These prints exist to this day in great quantities (300 by a conservative estimate). Despite their popularity, they are scarcely remarked in textual records. Nonetheless, this study is able to explore the commercial aspect of these prints, treating them as highly commoditized and in-stock artworks sold by the print workshops that produced them and the specialized shops that carried pictures. These prints, likely one of the famous local products of Suzhou, circulated widely in China but stood on the bottom rung of the ladder of artworks. Moreover, these prints represent an artistic interaction between China and Europe as well as China and Japan in the early modern period, being exported and also displaying European stylistic features.

Keywords: Suzhou prints, art as commodity, art industry of Suzhou, Sino-European artistic interactions

* Institute of Modern History, Academia Sinica